cahiers du CINEMA

Fritz Lang
Jean-Luc Godard
Orson Welles
Cannes 66



numéro spécial

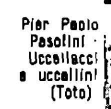
numéro 179 juin 1966

Le faux coûte toujours plus cher que le vrai. — Brice Parain.

cahiers du CINEMA

Nº 179 JUIN 1966

Orson Welles : Chimes at Midnight (Jeanne Moreau, Orson Welles), Photo VIP



Pier Paolo Pasolini : Uccellacci e uccellini (Toto)



CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e. 359-52-80. Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - 225-93-34.

Dans l'un des précédents numéros des *Cahiers,* je déclarais violemment qu'il faudrait peut-être que les critiques acceptent de descendre dans l'arène et de se faire « engueuler » par le public. Cette affirmation était sans aucun doute la traduction d'un certain mépris envers ces critiques qui, sans risques, dans leur tour d'ivoire, protégés par la liberté d'expression et le respect que l'on doit aux gens qui parlent de chose qu'ils ne sont pas capables de faire, se permettaient, d'un trait de plume, de réduire à néant le fruit de la passion d'hommes qui ont voué leur vie à la seule chose en laquelle ils croient : le cinéma.

Cette attitude de la critique est très répandue, elle le sera certainement pendant longtemps encore, néanmoins quelque chose est en train de changer en ce moment : à preuve la publication par les *Cahiers* de ces déclarations mêmes.

Ce qu'il y a de plus important, c'est que le niveau des déclarations de principe, des projets enthousiasmants mais vagues, est dépassé et que plusieurs initiatives récentes sont là pour nous montrer que de nombreuses choses changent. Il y eut, tout d'abord, la « Semaine des Cahiers du Cinéma », première tentative d'un groupe de critiques désireux de montrer les films qu'ils aiment, expérience encore limitée à Paris, mais qui peut et doit être étendue à la province par le moyen des Ciné-clubs et des cinémas d'Art et d'Essai. Il y a aussi la naissance, à Colombes, de soirées mensuelles consacrées au cinéma d'animation, réalisation rendue possible grâce à un travail mené de pair par les professionnels de l'animation, la Fédération Française des Ciné-clubs et la Maison des Jeunes de Colombes. Enfin, il y eut le festival d'Hyères qui, malgré ses nombreuses imperfections, a non seulement suscité le soutien plus qu'amical de la plus grande partie de la critique intelligente, mais aussi l'encouragement inconditionnel et inattendu des producteurs et distributeurs qui ont à cette occasion témoigné et l'intérêt qu'ils accordaient à cette manifestation et la sympathie qu'ils portaient à l'idéal qui animait ses organisateurs. Ce festival du Jeune Cinéma, jumelé à la réunion annuelle de la Confédération Internationale des cinémas d'Art et d'Essai revêt donc une importance capitale. En effet, parallèlement aux projections, pendant dix jours, des animateurs de ciné-clubs, des membres de la F.F.C.C. et les représentants de la C.I.C.A.E. ont pu s'entretenir de leurs problèmes communs et jeter les bases d'une coopération pratique devant entrer en application dès la saison prochaine.

Le cinéma évolue, non seulement sur le plan artistique, mais également (et de façon très liée) sur le plan commercial ; de nombreux films passionnants se font chaque année, qui risquent de dormir indéfiniment dans les tiroirs des distributeurs si la critique, les ciné-clubs et les cinémas d'Art et d'Essai ne réagissent pas et n'unissent pas leurs moyens et leurs efforts en vue de la promotion de ces films. Une manifestation comme celle d'Hyères, les échos qu'elle a suscités dans la presse, montrent que, tant la F.F.C.C. ou la C.I.C.A.E. que de nombreux critiques, sont conscients de la nécessité de coordonner leurs efforts et d'unifier leurs buts. Chacun se rend compte que pendant longtemps il a ignoré volontairement les autres, se plaçant par-là même devant des difficultés qui mettaient en péril la diffusion d'un cinéma de qualité. Il est vital que l'on sorte de cette impasse, que chacun abandonne œillères et préjugés et prenne conscience des véritables problèmes. Les ciné-clubs sont les premiers concernés. Ils n'ont pas le droit, sous peine de mort à brève échéance, de se désintéresser de ce qui se passe actuellement dans le monde du cinéma.

L'époque des ciné-clubs traditionnels est révolue : il ne s'agit pas de les nier, de les décourager, mais simplement de reconnaître que leur existence n'est pas à discuter, qu'elle est nécessaire, mais que leur activité ne correspond qu'à une simple initiation au cinéma. Combien y a-t-il de ciné-clubs de province dont le principal sujet d'orgueil est de compter parmi ses listes le juge de paix, le docteur, le proviseur du lycée, le commandant de la place ou le capitaine de gendarmerie... L'importance accordée à de tels adhérents n'est pas sans entraîner une certaine optique de programmation. Ainsi, les titres que propose le catalogue, une cinquantaine seulement, et toujours les mêmes, sont programmés régulièrement. Il est vrai qu'excepté Carné, Bergman, Antonioni ou Resnais, bien peu de réalisateurs sont connus ou du moins considérés comme sérieux et importants. Pourquoi continuer à essayer de raccoler de prétendues notabilités qui considèrent le cinéma comme un divertissement mineur et un peu vulgaire : ils ne peuvent tenir qu'un seul rôle : remplir les caisses du ciné-club, mais en aucun cas avoir un droit de regard sur l'établissement des programmes. Il y a tout un monde de jeunes — qui remplissent déjà les cinémas les plus commerciaux (un film interdit aux moins de dix-huit ans perd quarante pour cent de sa clientèle) — qui ont soif de cinéma et veulent se saouler d'un art qui est le leur, et qui bientôt le feront parce que le cinéma est pour eux un mode d'expression équivalent à ce qu'était la littérature il y a quelque cent ans. Là est le rôle du ciné-club : donner à voir à ceux qui le réclament, encourager l'esprit de découverte de ceux qui veulent découvrir, proposer, susciter, encourager, inquiéter, bref, être dynamique, être jeune. On retrouve dans cette optique le rôle du critique mêlé à celui du ciné-club. Il doit donner à son lecteur l'envie d'aller voir le film qu'il

a aimé. Mais pourquoi son rôle s'arrêterait-il là ? Est-il suffisant de parler d'un film qu'on est seul à avoir vu ? La « Semaine des Cahiers du Cinéma » a montré qu'un vent nouveau soufflait sur la Critique, que celle-ci essayait de se rapprocher de ses lecteurs, de leur faciliter la vision des œuvres.

Le mouvement est lancé, mais s'il devait en rester là, même si des expériences comme Hyères ou la « Semaine des Cahiers » se renouvelaient chaque année, il ne serait qu'une victoire très partielle. Depuis quarante ans, d'obscurs animateurs de C.C. œuvrent bénévolement, avec un désintéressement total et dans l'oubli le plus complet, dans presque toutes les villes de France. Il est capital qu'ils suivent, qu'ils sachent qu'ils ont contribué, par le seul fait qu'ils existent, à la réussite de telles manifestations : puisse cette rubrique des C.C. leur faire prendre conscience qu'ils sont concernés, qu'ils sont indispensables. Il est non moins capital qu'ils se fassent les relais de cette liberté d'expression mise quotidiennement en péril dans un pays où la mauvaise humeur de trois bigotes qui se croient encore les porte-paroles d'une éducation et d'une morale qu'elles voudraient universelles, réussissent à influencer les décisions de notre ministre de « l'Information ». Qu'on ne s'y trompe pas, nous savons que la majorité des C.C. est consciente de ces problèmes et de leur importance (n'en faudrait-il pour preuve que les centaines de milliers de signatures qui nous sont parvenues à la suite de l'interdiction de *La Religieuse*) : ils nous pardonneront sans doute d'autant plus volontiers de vouloir réveiller aujourd'hui ceux qui ne le sont pas, ou qui, l'étant, s'endorment sur leurs lauriers. Faire partie d'un bureau de C.C. n'est pas un titre honorifique, mais doit se traduire par un refus de toutes les routines et par un dévouement perpétuel à la cause du cinéma, il en a besoin, il mérite bien plus encore...

De nombreux spectateurs, beaucoup faisant partie de C.C., reprochent à la critique d'être trop « abstraite », trop « intellectuelle »... Est-ce le résultat d'une impossibilité de communiquer entre le critique, spécialiste vivant dans un monde à part, et son lecteur ; ou bien s'agit-il plus simplement d'une absence complète de la plus élémentaire volonté de communiquer ? La seule solution à ce problème doit naître d'une descente du critique « dans l'arène ». La projection, en présence du critique, du film qui a donné naissance à son article est sans doute le seul moyen d'établir un dialogue avec le public. Pourquoi, dans cette optique, ne pas multiplier les initiatives de certains C.C. qui, avec l'aide de la F.F.C.C., organisent des week-ends cinématographiques consistant en la présentation par un metteur en scène ou par un critique de sept à huit films qu'il aime particulièrement et qu'il veut défendre ? Les films sont là, chacun les a vus, un dialogue véritable peut s'engager, fructueux tant pour le présentateur qui doit confronter ses idées aux objections du public que pour le spectateur qui reçoit une aide efficace et bien souvent nécessaire dans l'approche de l'œuvre. De telles rencontres condamnent du même coup, en montrant leur vanité extrême et le danger qu'ils représentent, « tous ces pions de la critique » qui prétendent n'avoir comme seule règle directrice que l'objectivité des médiocres et la fatuité des imbéciles et qui, pour rien au monde, n'accepteraient de défendre leurs points de vue devant le public.

Un mouvement d'une importance capitale est amorcé : il consiste en un rapprochement de tous ceux qui se passionnent pour le cinéma : C.C., critiques, C.I.C.A.E... ; il doit, pour ne pas être vain, se concrétiser par des manifestations communes dont les premières viennent d'avoir lieu... Surtout, ne nous félicitons pas trop des premiers résultats obtenus : ils sont encourageants, mais loin d'être suffisants. Pourquoi une semaine des *Cahiers* ne pourrait-elle pas être envisagée dans les principales villes de province, organisée avec l'aide du C.C. ? Pourquoi une compréhension plus grande entre gens d'Art et d'Essai et de C.C., une meilleure connaissance des problèmes rencontrés de part et d'autre ne permettraient-elles pas un travail en coopération aboutissant à des réalisations passionnantes ?

Les C.C. représentent une force immense au service du cinéma, à la seule condition qu'ils sortent des ornières de la tradition, qu'ils soient dynamiques, entreprenants, qu'ils prennent conscience que le cinéma évolue et que, de ce fait même, ils doivent eux aussi évoluer. Le critique, pour sa part, ne peut en aucun cas se contenter, après avoir vu un film en projection privée, de rentrer tranquillement écrire son article. Il faut qu'il défende violemment, et à tout prix, les choses qu'il aime.

Il en est en somme des C.C. comme de la critique, ils doivent lutter côte à côte et savoir que, quel que soit leur engagement, quel que soit leur sacrifice, il n'atteindra jamais la millième partie de celui de l'auteur qu'ils défendent. Leur action doit être désintéressée, elle l'est ; passionnée, elle l'est quelquefois ; constante, efficace et humble, elle l'est souvent... Qu'elle le soit davantage encore.

Jacques ROBERT.



LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Robert Benayoun (Positif)	Jean-Louis Bory (Arts)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Cournot (Le Nouvel Observateur)	Michel Delahaye (Cahiers)	Jean-André Fieschi (Cahiers)	Jean Narboni (Cahiers)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
La Guerre est finie (Alain Resnais)	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	●	★★	★★★★	★★★	★★★
Le Château de l'Araignée (Akira Kurosawa)		★★★	★★	★★		●	★★	★★		★★★
Quatre heures du matin (Anthony Simmons)	●	★	★★★	★★★	★★	●	★★	★★	★	★
The Man I Love (Raoul Walsh)	★★	★	★		★★	●	★★★	★	★	
La Boutique dans la grand'rue (J. Kadar, E. Klos)	●	★	★	★★★	★	●	★★	★	★★	★★
Mickey One (Arthur Penn)	★★	★	●		★★★	●	●	★★	★★	★★
Guerre et Paix (Serguei Bondartchouk)	★★	★★★	★★		●	●	●	●		★★
Détective privé (Jack Smight)					★★	●	★		★★	
Roger la Honte (Riccardo Freda)	★★	★★		★★	●	●	●		●	
Le Coup de grâce (J. Cayrol et C. Durand)	★	●	★★★	★★	●	●	●		●	★
Le 17e Ciel (Serge Korber)	●	★	★★		●	●	●	●	●	★
On a volé la Joconde (Michel Deville)	★	★				●	●	●		★
Boieng Boieng (John Rich)		★★	●			●	●	●		★
La Bataille des Ardennes (Ken Annakin)		★	●			●	★	●		
La Récompense (Serge Bourguignon)		★★			●	●	●	●	●	
Le Chevalier à la rose rouge (Steno)		★	●			●				
Guerre au trafic d'opium (Cheng Chun Li)			●			●				★
La Mandragore (Alberto Lattuada)			●	★		●	●			
Mes femmes américaines (Gian Luigi Polidoro)	●	★				●		●		
Les Forfaits du Marquis de Sade (Freddie Francis)	●	●	★		●	●	●	●		●
Dix petits Indiens (George Pollock)		●				●	●	●		
Une vierge pour le prince (P. F. Campanile)	●					●	●			●
Les Sultans (Jean Delannoy)	●		●		●	●	●	●	●	

petit journal du cinéma

Note d'Italie : Gian Franco Mingozzi

Peut-être la nouvelle loi de décembre 1965 sur le cinéma contribuera-t-elle à un développement du court métrage italien. Ce genre a rarement trouvé chez nous les « auteurs » susceptibles d'en assurer la vitalité. Si les lecteurs des « Cahiers » sont au courant de l'activité de Gian Vittorio Baldi (cf. entre autres nº 148), de celle, exemplaire, de Vittorio De Seta —



« Note su una minoranza ».

aujourd'hui définitivement passé au long métrage — ils le sont beaucoup moins de celle de Gian Franco Mingozzi qui est, sans doute, actuellement, le troisième auteur à s'être consacré au court métrage autrement qu'épisodiquement.

Originaire d'Emilie comme la plupart de nos cinéastes importants (Antonioni, Baldi, Bellocchio, Bertolucci, Fellini, Pasolini, Zavattini), il suivit les cours du Centro Sperimentale di Cinematografia pendant les années 1956-58. Il obtint son diplôme avec un film de fiction d'une demi-heure : « Il Nemico », tiré de « Il diavolo sulle colline » de Pavese (son essai à l'issue de la première année d'étude : « Rosalind » était, lui, tiré d'un épisode de « This Side of Paradise » de Fitzgerald). Entre-temps, il a tourné en Espagne avec un camarade du Centro Sperimentale, Jose Font (qui signa la version espagnole) : « Festa a Pamplona » et « Gli uomini e i tori ». Ces expériences témoignent sans doute d'une grande maitrise technique mais ne font encore qu'annoncer les recherches personnelles de Mingozzi.

Dès qu'il sort du Centro Sperimentale, Mingozzi est assistant de Fellini pour « La Dolce Vita ». Il y tient également le



« La Taranta »

rôle du jeune prêtre que Marcello rencontre avec Steiner. Il serait cependant tout à fait hasardeux de parler d'influence de Fellini sur Mingozzi, puisque celui-ci semble être, au contraire, beaucoup plus proche du néo-réalisme et d'une certaine sensibilité viscontienne. C'est en 1961 qu'avec « Via dei Pioppponi » commence sa véritable activité de cinéaste puisque ce court film est suivi de deux autres tournés sur le même thème : « La Taranta » et « La vedova bianzo ».

Dans « La Taranta », Mingozzi est un des premiers en Italie à utiliser (avec Baldi) l'Arriflex à la main et le son direct. Il a pour opérateur Ugo Piccone. La recherche qui, en juin 1959, avait conduit l'ethnologue Ernesto de Martino dans la région de Salento au Sud de l'Italie, est utilisée par Mingozzi pour décrire avec une rigoureuse précision la situation anachronique d'une terre sèche, brûlée par le soleil, que la marche de l'histoire semble ignorer complètement. Dans « La vedova bianca » (sketch de « Le italiane e l'amore »), l'introduction d'une fiction ne modifie guère cette démarche puisqu'il s'agit là encore d'un itinéraire tourné vers un passé survivant (répercussions dans la vie de l'héroïne de l'absence de son mari émigré).

En 1962, Mingozzi participe à la préparation de « 8 1/2 » qu'il préfère toutefois abandonner pour tourner « Le finestre ». C'est son premier court métrage de fiction véritable. En effet, il s'agit d'une situation qui synthétise les deux tendances apparemment contradictoires de Mingozzi : son formalisme et son engagement. Le sujet (un « ragazzo di vita » attendant le verdict du tribunal qui le juge pour un vol, regarde par une fenêtre la vie quotidienne qui continue dans les rues) est évidemment pour lui l'occasion de porter un jugement impitoyable sur l'anarchie qui règne dans la justice italienne. Puis il affronte, en 1963, l'épreuve du long métrage avec une certaine malchance puisque le film qu'il avait préparé avec Zavattini, et même commencé à tourner dans un petit village de Sicile (il évoquait la lutte « non violente » contre la maffia) fut interrompu au bout de cinq semaines car le producteur Dino de Laurentiis se retira pour raisons politico - économiques. Reste donc de « La violenza » un prémontage bloqué dans un laboratoire par la loi, mais que Mingozzi n'a pas renoncé à achever.

Pour filmer la grève de la faim dirigée par Danilo Dolci (scènes en partie utilisées dans « Con il cuore fermo, Sicilia »), il produit deux courts métrages : « Il putto » et « Li mali mistieri » qu'il tourne à Palerme. Dans le premier, il confronte les visages des enfants de Palerme à ceux sculptés par Serpotta dans divers oratoires. C'est à la même interférence du présent et du passé que l'on assiste dans « Li mali mistieri » où Mingozzi accompagne les images des différents métiers inventés par un peuple coutumier de la faim, par une ballade du poète sicilien Ignazio Buttitta qui semble les plonger dans une atmosphère de feble.

En 1964 Mingozzi retrouve Gian Vittorio Baldi qu'il avait connu lors de « Le italiane e l'amore » et celui-ci, qui dirige une maison de production (IDI Cinematografica), propose à l'Office national du film canadien un stage pour Mingozzi et Piccone. Il en résulte « Note su una minoranza » (cf. petit journal nº 164) et « Il sole che muore ».

Ce dernier film qui décrit la stagnation d'un village abandonné par les Indiens canadiens en quête de travail, confirme l'attirance de Mingozzi pour les thèmes du passé et un style d'une telle élaboration qu'il en devient presque une forme de pudeur vis-à-vis de la réalité. Représentant un enrichissement de



Pendant un voyage au Japon, Jean-Luc Godard est allé brûler un brin d'encens sur la tombe de Mizoguchi Kenji.

l'épure figurative qu'était « Via del Plopponi ». « Il sole che muore » est un des plus beaux et des plus caractéristiques courts métrages de son auteur

Puis, de retour en Italie, c'est le second film de fiction de Mingozzi « Al nostro sonno inquieto », toujours pour la IDI Avec une sensibilité remarquable, il y observe les instants où une jeune fille contemple une dernière fois les objets qui lui rappellent son amour brisé dans la chambre où elle l'a vécu. L'idée visuelle qui gouverne le documentaire tient au contraste entre l'immobilité des choses — accrue par cette mort d'un amour qui les a comme embaumées (photographies, disque, enregistrement, visage de la jeune fille) — et le mouvement irrésolu de la protagoniste (Piera Degli Esposti).

La collaboration avec Baldi se poursuit en 1964-65 avec « Michelangelo Antonioni, storia di un autore ». Histoire d'un auteur, sans doute, que ce film d'une heure réalisé avec, comme opérateur, le prestigieux Jean-Claude Labrecque, mais plus encore point de vue sur un métier, celui de cinéaste, fait — du moins en Italie — de confusions, d'impressions, d'enthousiasmes et de déceptions soudaines qui ne sont pas sans analogie avec le « phénomène » Antonioni lui-même. Le meilleur de ce film, c'est peut-être la variété des méthodes qu'il propose. Passages tournés en 8 mm par Antonioni, extraits de ses films, photographies, intérieur de Monica Vitti, Antonioni surpris par une caméra dissimulée pendant qu'il tourne « I tre volti », témoignages (pas toujours favorables) de ses collaborateurs, etc. Bref, une variété qui est, en définitive, le sujet même du film.

L'an dernier, Mingozzi a décidé d'utiliser le matériel tourné pour « La Violenza » en un court métrage : « Con il cuore fermo, Sicilia » qui obtint à Venise le Lion d'Or, dix jours après avoir été terminé. Ce n'est pourtant pas à mon sens le meilleur film de Mingozzi. L'écart s'y fait trop sentir entre les images et le texte (de Leonardo Sciascia) qui tend à amoindrir leur force. Signalons toutefois une dernière séquence extraordinaire au cours de laquelle l'intrusion de la caméra dans un quartier très pauvre de Palerme effraye les enfants surpris par la présence d'un « objet » étranger à leur misère Une telle séquence symbolise, on l'aura compris, la démarche de Mingozzi : une attirance pour le monde d'hier allant de pair avec un engagement profond dans celui d'aujourd'hui. A.A.

Lettre de Paris : William Wyler

L'année 1965 a prouvé, après l'intéressant « Rumeur », que William Wyler revenait à la vie et la réussite de « The Collector » mérite que l'on s'intéresse de plus près à la carrière inégale d'un cinéaste plus personnel qu'on pouvait le croire. Il ne convient pas ici de ressusciter certains récents films de Wyler : son apport à « Ben Hur », par exemple, est des plus médiocres (les seules scènes réussies sont dues à la seconde équipe dirigée par trois bons spécialistes du film d'action : Richard Thorpe, Andrew Marton et Yakima Canutt). Déplorons d'abord, à propos de l'hommage de la cinémathèque, l'absence de tous les films muets (30 exactement, presque tous des westerns) et d'une grande partie des films parlants inconnus dont « Hell's Heroes » (1929), première version parlante des futurs « Three Godfathers » de John Ford, « The Storm » (1930), « A House Divided » (1931), pourtant annoncé ... « Tom Brown of Culver » (1932), etc. « Counsellor at Law » (1933) raconte, en 78 mn, 24 heures de la vie d'un grand avocat. L'aspect pièce filmée est aussi manifeste que regrettable et la galerie des personnages autour de l'avocat, trop schématisée ; mais il y a John Barrymore. Présent dans presque toutes les scènes, débitant à toute allure un texte abondant, il soutient totalement le film, et son jeu volontairement outré, ses tics et surtout son débit hallucinant finissent par donner un intérêt qu'était loin de posséder cette histoire d'avocat déçu par sa femme et régénéré par sa secrétaire. Les amateurs auront par ailleurs reconnu, au passage, deux futurs metteurs en scène : Richard Quine en garçonnet et Vincent Sherman en jeune anarchiste communiste.

« These Three » marque les débuts de la collaboration de Wyler avec le producteur Sam Goldwyn, mais cette adaptation de la pièce de Lillian Hellman, « The Children's Hour », édulcore totalement le sujet : le spectateur ignorant de la pièce serait bien incapable de déceler la moindre allusion au quatrième sexe. Le seul intérêt de la pièce étant justement son sujet, le film se perd peu à peu dans une masse de dialogues qu'une remarquable direction d'acteurs ne parvient pas à dominer. Première version de « La Rumeur », « These Three » montre l'incapacité de Wyler à se débarrasser d'un sujet théâtral, et tout ce qui est bon dans le remake (tendresse et perversité) est ici tristement absent. Quant à l'affrontement Audrey Hepburn-Shirley MacLaine, il ne trouve dans le couple Miriam Hopkins-Merle Oberon qu'une timide ébauche. Plus sinistre encore est « Dodsworth » (1936). Beau sujet de Sinclair Lewis, mais Wyler ne filme pas directement le roman mais l'adaptation théâtrale qui en a été faite, d'où, encore une fois, un déluge de paroles ; et cette histoire d'un homme qui abandonne sa femme (Ruth Chatterton) pour sa maîtresse (Mary Astor) n'échappe au ridicule que dans la dernière séquence. Quant à « Dead End », le moins que l'on puisse dire est que c'est le film-type pour (mauvaise) histoire du cinéma. Célèbre entre tous, couronné d'Oscars, c'est une apologie du boy-scoutisme se voulant description fidèle de la faune qui hante une rue populaire, mais le film étant encore tiré d'une pièce, cette rue comprend aussi une habitation bourgeoise pour permettre de « fructueux » affrontements de classe. Wyler n'a évité aucun des écueils du sujet, se vautrant avec une étonnante complaisance dans le sordide (la description de jeunes dévoyés inévitablement interprétés par le « Dead End Kids »), le ridicule (la rencontre de Bogart et de sa mère) et l'abject (une glorification de la délation). Bogart, dans le rôle d'un ennemi public que son ancien ami (Joel McCrea) doit tuer, semble égaré dans tout ce pathos. « The Westerner » (1940) est un faux western où les belles phrases, les belles idées et


William Wyler



« Les Plus belles années de notre vie » : Howland Chamberlain, Dana Andrews

Remakes

Les studios ont pris tôt l'habitude de refaire les succès d'antan. L'hiver dernier c'était la Fox avec « Stagecoach », maintenant c'est la Warner, Universal et George Pal

Warner déterre un succès vieux de onze ans seulement. En effet, le scénariste Mayo Simon a été engagé pour écrire une nouvelle version musicale (sic) de « Rebel without a Cause » de Nicholas Ray. Le studio n'a pas encore déterminé qui fera la mise en scène et qui jouera, dansera et chantera le nouveau James Dean. Universal annonce un remake de « The Crusaders » (Les Croisades) que Cecil B. DeMille tourna en 1935 avec Henry Wilcoxon et Loretta Young. Universal obtint les droits de remake en achetant un paquet de vieux films de Paramount pour l'exploitation TV.

George Pal annonce simplement un remake de « Metropolis » pour l'année prochaine. Contacté par les « Cahiers », Fritz Lang dit qu'il n'a aucune idée de la façon dont Pal a pu avoir les droits. La seule supposition raisonnable est qu'après quarante ans (le livre de Mme Thea von Harbou fut publié en 1926) le roman est tombé dans le domaine public. — A.M.

les belles situations l'emportent sur l'authenticité et la mythologie de l'Ouest. Idéal pour ceux qui ne voient dans le Far-West qu'une succursale broadwaysienne. Pourtant, il s'agit d'un des rares films sur l'étonnant Juge Bean dont il y a quelques années Lucky Luke nous donna une séduisante illustration. Faire du juge l'admirateur fou d'une actrice qu'il n'a jamais rencontrée n'est pas une si mauvaise idée mais le film sacrifie toujours l'aventure à l'anecdote. La fin (le rideau du théâtre se levant non sur l'actrice mais sur le juge) est typiquement antiwesternienne. Gary Cooper, perdu dans cette histoire, est incapable de lui donner le « brand » nécessaire et Walter Brennan prouve à quel point il peut être mauvais (une fois n'est pas coutume).

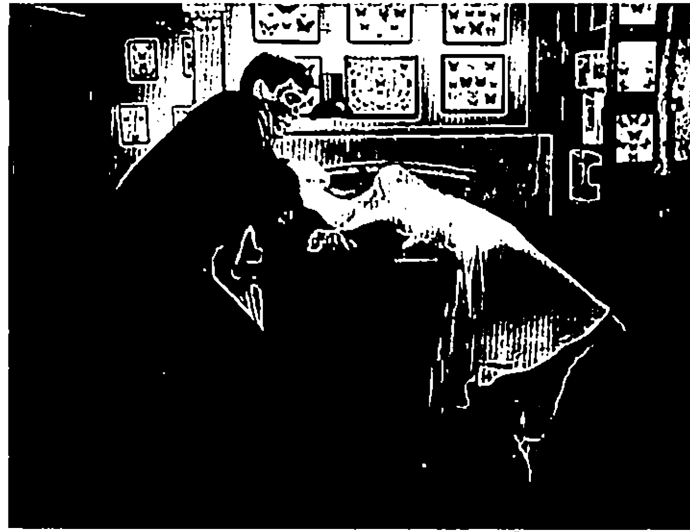
Loin de Goldwyn, Wyler semble enfin libre et « The Letter », d'après l'histoire de Somerset Maugham, annonce quelque peu ses bons films (« The Loudest Whisper », « The Collector »). Dès l'ouverture, un long travelling aboutissant à Bette Davis en train de décharger son revolver sur son amant, on sent que quelque chose a changé dans le style de Wyler. Les cadrages très théâtraux de Toland cèdent le pas à une photographie plus souple et moins académique, peut-être moins belle, mais en tout cas plus vivante. Admirablement interprété par Bette Davis et Herbert Marshall, le film est un bel exemple de ce que Wyler rend le mieux : une atmosphère trouble, une ambiance de mystère ou de passion. La scène où Bette Davis s'arrache, à la fin, des bras d'Herbert Marshall en lui disant : « De tout mon être, j'adore encore l'homme que j'ai tué », révèle une sensibilité et un talent totalement absents des œuvres précédentes. A la même lignée appartient « The Little Foxes » (1941), mais ici le retour à la pesante esthétique Goldwyn paralyse une fois de plus Wyler. Certes, comme le faisait remarquer à l'époque Bazin, la photo de Toland est admirable et la direction d'acteurs très intelligente, mais au profit d'une mauvaise pièce, toujours de Lillian Hellman, et là où seul un souffle de folie et de lyrisme à la Sirk aurait pu sauver l'entreprise, Wyler semble plus passif que jamais. Mêmes les scènes les plus dramatiques (la mort d'Herbert Marshall) sont noyées sous un flot de paroles et constamment la mise en scène reste tributaire du texte théâtral.

« Mrs Miniver » ne fut pas présenté à l'hommage, absence d'autant plus regrettable que le très beau personnage de Teresa Wright est dans la lignée de ceux qui inspirèrent toujours Wyler (rappelons Jean Simmons dans « The Big Country », Cathy O'Donnell dans « Detective Story », Audrey Hepburn dans « La Rumeur » ou Samantha Eggar dans « The Collector »). En revanche, nous eûmes droit à deux films de guerre, tournés en 1944-45 par Wyler, alors Lieutenant-Colonel. « The Memphis Belle » retrace l'odyssée du bombardier du même nom contre Wilhelmshaven. Ensemble sans grand relief mais où un certain désenchantement domine. On voit par exemple un homme sur une civière alors que le commentaire (écrit par Wyler) déclare : « Cet homme aura le « Purple Heart »... à titre posthume. » « Thunderbolt », coréalisé par John Sturges, décrit l'opération Strangle qui permit aux troupes alliées d'empêcher l'approvisionnement en armes et essence de la région de Rome. Là encore, cynisme. Un Thunderbolt revient de mission et en cours de route mitraille toutes les maisons qu'il survole, le commentaire annonçant froidement : « Il peut faire erreur » « The Best Years of Our Lives » (1946) raconte le retour à la vie civile de trois soldats démobilisés, dont l'un est infirme. Le sujet se prêtait au mélodrame mais il semble, une fois de plus, que la difficulté sert Wyler et que, finalement, il ne réussit que lorsqu'on le donne perdant. Les scènes les plus incisives (la séquence de saoûlographie de Fredric March, Dana Andrews découvrant que sa femme a pris un gigolo) témoignent d'une réelle sensibilité et lorsque, à la recherche de son passé, Dana Andrews erre dans un cimetière d'avions au milieu des carcasses d'appareils, Wyler échappe à son conformisme et prouve un talent d'auteur.

« The Heiress » (1949) est tirée du roman de Henry James « Washington Square » et raconte une vengeance de femme. Abandonnée par son fiancé (Montgomery Clift), Catherine (Olivia de Havilland) réussit à le séduire de nouveau pour pouvoir ensuite le laisser tomber. Encore une fois, Wyler, malgré quelques lourdeurs de style, domine avec une surprenante justesse un sujet dont les méandres psychologiques sont suivis avec impassibilité.

A la lumière de cet hommage, trop incomplet cependant pour être véritablement fructueux, la personnalité de Wyler, du moins celle que nous avions cru discerner après une quinzaine de films, s'est quelque peu modifiée, et surtout s'est révélée beaucoup plus attachante. Wyler est un cinéaste personnel, mais sa sensibilité est trop « à fleur de peau » pour ne pas subir gravement les contre coups des contraintes commerciales. Wyler semble, dès que le sujet (ou le producteur) ne l'intéresse pas, renoncer totalement. « Ben Hur » ou « Friendly Persuasion », comme la plupart de ses films Goldwyn, en sont la preuve. Mais, lorsque l'histoire l'intéresse (« The Best Years », « The Letter » ou ses deux derniers films), sa mise en scène se libère, s'aère. Capable du meilleur et du pire, Wyler appartient à la lignée de cinéastes pour qui le producteur joue un rôle de tout premier plan. Le malheur a voulu qu'il travaille avec Goldwyn plutôt qu'avec Freed ou Berman et seul ce facteur peut déjà expliquer l'inégalité d'une œuvre abondante mais finalement décevante. Pourtant, il y a un style Wyler : son goût pour des histoires cycliques dont la fin répond très exactement au début est manifeste. Les derniers plans de « The Collector » ne sont que la suite de « The Little Foxes » où, à la fin, Teresa Wright se comporte avec Bette Davis comme celle-ci l'avait fait avec Herbert Marshall. La tendresse qu'il manifeste pour toute une galerie d'héroïnes plus sensibles que séduisantes, la force de certains de ses caractères féminins (les différents rôles de Bette Davis, Olivia de Havilland dans « The Heiress ») et enfin quelques rares moments de « pure mise en scène » (dans « The Letter » et « The Collector »), tout cela témoigne d'une vraie personnalité. Ses premiers films, tournés plus librement, sont plus intimes, mais devenu son propre producteur il n'en a pas moins continué à préférer trop souvent le facile à l'ambitieux (« Roman Holiday », « Desperate Hours »). Entre l'admiration délirante que lui porte la presse cinématographique d'outre-Atlantique et le peu d'intérêt qu'on lui accorde souvent ailleurs, se situe la place exacte de Wyler, réalisateur intelligent mais auteur intermittent.

N.B. J'ai volontairement limité ce bref compte rendu de l'hommage aux films les moins fréquents de Wyler, ne revenant donc pas sur « Wuthering Heights », « Jezebel », « Detective Story », etc. P. B.



« The Collector » : Terence Stamp, Samantha Eggar

« La Vipère » : Dan Duryea et Carl Berton Reid.



A propos de « Persona »

Lorsqu'il fut question de baptiser mon dernier film, je m'aperçus bien vite que cela représentait un problème insoluble. Tous les titres qui me venaient à l'esprit s'avéraient impropres. C'est alors que j'ai proposé à Kenne Fant, mon producteur, de l'intituler « Cinématographie », car la seule et unique chose que l'on ne pouvait nier était que mon film



« Persona » : Liv Ullman, Bibi Andersson

allait être un film. Aussitôt, je vis une profonde tristesse empreindre son visage : il imaginait ce titre en lettres de néon, le voyait imprimé dans les journaux, pensait à l'effet déplorable qu'il allait avoir sur les populations des petites villes... Décidément, selon lui, il ne pouvait y avoir pire titre que « Cinématographie ».

Je songeai au bonheur des musiciens pour qui l'existence est si simple : ils écrivent Opus 14, sonate n° 9 en ré majeur, et cela dit exactement ce que cela doit dire. Telle était mon intention : intituler mon film « Cinématographie n° 27 »... Puisqu'il n'en était plus question, je me remis à penser à ce problème. Il y a un mot qui souvent m'avait tracassé et qui me revint à l'esprit : « persona », le mot latin désignant les masques derrière lesquels, dans l'antiquité, les acteurs dissimulaient leur visage. Et je m'aperçus que je tenais là un titre particulièrement adéquat, car, finalement, tel était le sujet de mon film : les masques que portent les gens. Tout heureux, je proposai ce nouveau titre à Kenne Fant : pour lui, n'importe quoi valait mieux que « Cinématographie ».

J'étais ravi : mon film porterait ce nom curieux, « Persona », mot dont le sens premier fut étrangement altéré puisque, de masque, il finit par désigner celui qui se cache derrière le masque. On ne sait jamais ce que les distributeurs étrangers sont capables d'inventer, mais j'espère qu'ils maintiendront ce titre, « persona » évoquant quelque chose dans toute les langues européennes.

« Persona » comporte deux rôles dominants, puis encore deux autres rôles. Les deux rôles principaux, d'une longueur identique, sont interprétés par Bibi Andersson et Liv Ullman, ou bien par Liv Ullman et Bibi Andersson. Les deux rôles secondaires, ce sont Gunnar Björnstrand et Margareta Krok ou encore Margareta Krok et Gunnar Björnstrand.

Quant à expliciter le thème du film, j'avoue en être incapable. Tout ce dont je suis sûr est que Liv Ullman interprète une comédienne nommée Elisabeth Vogler, Bibi Andersson une infirmière, Gunnar Björnstrand M. Vogler et Margareta Krok un jeune professeur d'université. En dehors de cela qu'y a-t-il ?... Un vieil homme qui coupe du bois. C'est tout.

Elizabeth Vogler, la comédienne, appartient à la même famille que les magiciens du « Visage » : eux aussi s'appelaient Vogler. Et les Vogler se retrouvent encore dans l'un de mes scénarios, « Les Mangeurs d'hommes », ce qui m'amène à vous narrer la genèse de « Persona ».

Au cours de l'été 1965, je devais réaliser une grosse production, avec beaucoup de personnages : « Les Mangeurs d'hommes ». Mais j'eus la malchance de tomber malade et, dès la fin avril, nous savions qu'il était hors de question que je puisse mener ce projet à bien. Durant les neuf semaines que je passai en clinique, je m'ennuyais tellement que, pour m'occuper, chaque jour, j'écrivais un peu. Je ne pensais pas du tout tirer un scénario de toutes ces notes : j'écrivais plutôt comme l'on s'impose une discipline de travail. Les pages s'ajoutant aux pages, j'eus bientôt un gros manuscrit et, lorsque je me relus, je m'aperçus qu'il y avait là matière à un film Ce n'était pas tellement surprenant : ayant, toute ma vie, écrit pour le cinéma, il était assez naturel que, cette fois encore, j'écrive pour le cinéma. C'est ainsi que Bibi Andersson et Liv Ullman, qui avaient été engagées pour « Les Mangeurs d'hommes » devinrent les héroïnes de « Persona ».

Il y a une certaine ressemblance physique entre ces deux comédiennes, ressemblance qui, en fait, me donna l'idée première du scénario, et dont je m'aperçus à la suite d'une visite que je fis un soir chez Bibi et son mari. Il me faut avouer que j'ai une passion pour les projections de diapositives en couleurs prises par des amateurs. Je peux rester à en regarder pendant des heures : c'est le meilleur délassement que je connaisse, à condition que je ne sois pas moi-même l'auteur des photos. On peut me montrer des bébés, des fleurs, des petites maisons et moi, j'en redemande ! Donc, au cours de cette soirée, j'assistais à une séance de ce genre, lorsqu'on a projeté des photos du tournage de « Kort i Sommar », film que Liv et Bibi ont fait ensemble. Parmi ces photos, il y en avait une où elles étaient toutes deux assises, devant une vieille maison, au soleil. Et là, j'ai été frappé par leur ressemblance. Dans « Persona », bien des choses reposent sur cette ressemblance, une ressemblance difficile à définir, car, si l'on compare Bibi et Liv trait pour trait, on remarque plus ce qui les sépare.

Bergman : tournage de « Persona ».

Mon histoire commence dans un hôpital et se poursuit dans une maison de campagne. Les intérieurs du film ont été réalisés en studio. Je suis vieux jeu : je préfère le studio au décor naturel. Je trouve que j'y gagne en concentration, en calme, en liberté et ce serait triste si l'on ne parvenait pas à donner aux scènes de studio autant d'intensité, de vérité, que si elles avaient été filmées en décors naturels.

Les extérieurs, je les ai découverts grâce à l'obstination de mon chef opérateur, Sven Nykvist Je cherchais et ne trouvais rien, quand Sven insista pour aller revoir les lieux où nous avions tourné « A travers le miroir » : à sept cents mètres de cet endroit, j'ai trouvé très précisément les extérieurs de « Persona ». Ce film, qui se déroule à l'époque actuelle, est en noir et blanc et en format normal. Je m'obstine à tourner en format normal, bien que je sache qu'il arrive souvent que mes films soient projetés en panoramique et que l'on coupe le nez, les yeux, n'importe quoi. Mais si je reste fidèle à ce format, c'est à cause de ma passion pour les gros plans. Quoique la ressemblance diffuse entre Bibi Andersson et Liv Ullman n'intervienne pas dans « Les Mangeurs d'hommes », on retrouve, dans « Persona », certains motifs de ce projet avorté Cela ne veut pas dire que j'aie abandonné l'idée de réaliser « Les Mangeurs d'hommes ». Sera-ce mon prochain film ? Je l'ignore. Je sais seulement que je ne tournerai pas cet été. Auparavant, je faisais mon film annuel, assez systématiquement. Maintenant, ce ne sera qu'un film tous les deux ou trois ans, du moins tant que j'assumerai la direction du théâtre Dramaten de Stockholm. Non pas que, pour moi, le cinéma ait perdu de ses attraits. Bien au contraire : aujourd'hui, j'éprouve encore plus de plaisir à tourner car, au Dramaten, je suis souvent obligé de faire la cuisine pour les autres. Je ne peux que me réjouir de la faire, de temps à autre, pour moi seul. Ingmar Bergman. (Traduit du suédois par Kerstin L. Bitsch.)

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Sherlock Holmes mort-né

Billy Wilder, qui vient de finir « The Fortune Cookie » a abandonné son projet sur Sherlock Holmes, en chantier depuis plus de deux ans. Wilder et I.A.L. Diamond l'ont jeté au panier. « Les James Bond et leurs imitateurs ont rendu les exploits de Sherlock Holmes ridicules. Le personnage aura l'air croulant aujourd'hui », nous a dit Wilder. Peter O'Toole et Peter Sellers devaient y jouer Holmes et Dr. Watson.

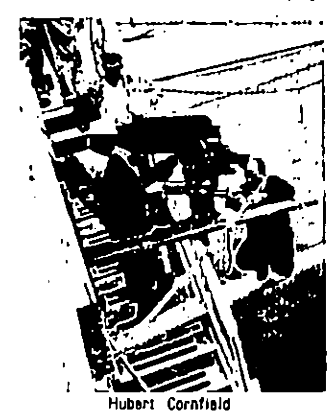
« Le film aurait été l'histoire de l'amitié entre les deux hommes, quand ils étaient jeunes, quand Holmes était au début de sa carrière de détective. Ce n'est pas tout à fait l'histoire d'Arthur Conan Doyle, mais les personnages, et le caractère et l'ambiance du Londres de la Belle Epoque ». Un autre projet mort-né de Wilder est « Le Comte de Luxembourg », échoué dans une impasse judiciaire. A. M.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Cornfield et Kramer

Hubert Cornfield, dont « Pressure Point » vient de sortir à Paris, s'explique sur ses rapports avec son producteur, Stanley Kramer :

« En 1960, je venais d'achever un scénario commandé par la Warner, lorsque celle-ci suspendit toutes les productions ayant un budget de 50 000 dollars, ce qui me mit dans une situation difficile.


Hubert Cornfield

Soudain, comme dans un conte de fée, Stanley Kramer, que je ne connaissais pas, contacta mon agent pour que je fasse la mise en scène de sa prochaine production. J'en fus flatté mais en même temps intrigué : Stanley Kramer est aussi metteur en scène... Et, bien que ce fût une grande chance pour moi, j'avais quand même des réticences quant au scénario. Avec autant de tact que possible, j'en informais Kramer, qui me donna carte blanche. J'allais de surprise en surprise. Kramer me dit : « Ce film va être votre film, pas le mien, vous allez le tourner, le monter. Il y a un certain temps, je ne pensais pas comme cela, mais depuis que je suis metteur en scène, j'ai découvert qu'il est tout à mon avantage que ce soit la conception d'un seul homme qui gouverne un film. » Cette promesse ne fut qu'à moitié tenue car, après le montage, Kramer supprima le début et la fin du film et les remplaça par des scènes à lui. Mon film est maintenant encastré dans un flash-back géant qui est censé le faire se dérouler vingt ans plus tôt.

Le film que Kramer a modifié est l'histoire d'un Noir, chef psychiatre dans un hôpital civil. Il encourage un de ses collègues à persévérer dans le traitement d'un cas difficile. Comme exemple, il lui donne... mon film, dans lequel lui-même, « plus jeune », veut lui aussi abandonner un cas difficile. A la fin, toujours debout devant la fenêtre où il a commencé son récit, le psychiatre a persuadé son collègue de continuer à traiter son malade. La formule du « flash back géant » marche, le style du film étant un peu en référence au cinéma de 1930. Mais en fait, ce « flash-back » a émasculé le thème du film tel que je le concevais. Cela commençait par un défilé nazi en plein New York. La caméra se fixait sur un des membres (Darin) du Bund Américain (Parti Nazi). Ce dernier marchait vers la caméra tandis que commençait le générique. La musique militaire du défilé devenait de plus en plus forte puis baissait sur les noms du générique, pour donner la sensation du passage du temps. Puis, on voyait apparaître les barreaux d'une cellule, derrière lesquels on voyait un prisonnier, que l'on menait à une visite de routine chez le psychiatre de la prison. Alors apparaissaient sur l'écran, les mots : « 1942, arrêté pour sédition ». Je voudrais signaler que dans cette version nous savions que Darin était un nazi. Quant à l'histoire, c'est celle des rapports entre un nazi américain, psychopathe, et qui ne pouvait pas dormir, et d'un psychiatre noir, employé d'une prison fédérale qui, le croyant simulateur, ne lui donnait pas de somnifères et le forçait à accepter son traitement. C'était un « corps à corps psychanalytique » entre deux


Bobby Darin : « Pressure Point »

conceptions du monde, présenté par un découpage saccadé, qui sautait du présent au passé et de la réalité aux fantasmes pour tisser une étrange tapisserie cinématographique. Bien que le psychiatre parvienne à aider son patient à dormir, il échouait sur le plan émotionnel et ne parvenait pas à changer la personnalité du nazi. Quand la chance de sortir de prison en liberté surveillée se présentait pour le patient, le psychiatre s'y opposait, mais il était seul de cet avis, car, en dehors de ses rapports avec lui, le nazi se comportait comme un prisonnier modèle. Enfin, lorsque les collègues du psychiatre le soupçonnèrent d'entretenir un préjugé contre son patient, celui-ci en profita pour créer une situation qui finalement forçait le psychiatre à démissionner. Le nazi était donc libéré. Alors qu'il emballait ses livres pour quitter la prison, le psychiatre voyait par la fenêtre le nazi s'avançant vers la sortie et, dans cette scène que vous ne verrez pas dans la nouvelle version, il prenait conscience du fait qu'il avait sans le vouloir fait le jeu du nazi. Surmontant sa fierté, il décidait de rester et replaçait ses livres sur les étagères. C'était pour lui un acte héroïque d'affronter de nouveau ses collègues. Puis je recadrais le nazi marchant vers la caméra, même axe et objectif qu'au commencement du film, quand il marchait dans le défilé, et un léger sourire se dessinait sur son visage, suggérant une menace à venir, pendant que retentissait de plus en plus forte la musique militaire.

Ce qui m'attriste, c'est que la version modifiée parle du fascisme comme de quelque chose d'oublié, qui s'est passé il y a vingt ans, tandis que ma version suggérait que le fascisme est une graine qui vit parmi nous et que nous devons surveiller constamment pour s'assurer qu'elle ne repousse pas. Quand j'ai demandé à Kramer pourquoi il avait fait ces modifications, il m'a répondu qu'il voulait rendre le film plus contemporain pour souligner l'actualité du problème. Pourquoi a-t-il tourné ces scènes lui-même ? Il m'a dit qu'il n'avait que quelques jours pour les faire et que s'il les faisait lui-même il les terminerait à temps (drôle, car les films que j'avais fait avant « Pressure Point » avaient été tournés en 8, 10, 13, 16 jours) alors que lui n'avait jamais fait un film en moins de 40 jours.

J'avais pensé à Sidney Poitier pour le rôle du psychiatre, et j'étais sûr qu'il accepterait. Mais pour le rôle du nazi, ce fut une autre histoire : il a été refusé par toutes les vedettes (de type aryen) à qui je l'ai proposé : elles le trouvaient trop antipathique. Parmi elles : Paul Newman, Warren Beatty et George Peppard. Ce dernier m'avait d'ailleurs assuré qu'il jouerait n'importe quel rôle à condition que la motivation en soit valable, mais, après avoir lu le scénario, il me dit : « Cela ne me fait rien d'être haï, mais je ne veux pas répugner. »

Bobby Darin fut le seul acteur connu que Kramer approuva, et il mourait d'envie de jouer le rôle. J'ai d'abord


Pressure Point.

longtemps hésité, mais, après l'avoir rencontré, son enthousiasme m'a convaincu.

« Pressure Point » est un film différent de tout ce que j'ai fait précédemment...

Hollywood a tendance à typer ses acteurs et ses metteurs en scène : je ne fais pas exception. Comme mes premiers films de suspense avaient bien marché, on m'a cru limité à cela. J'avais besoin d'expérience, et j'ai accepté l'étiquette qu'on s'obstinait à me donner. « Pressure Point », c'était l'occasion de faire mon premier film à grand budget et en même temps de résoudre le problème posé par l'histoire décousue que l'on me proposait. Je n'avais jusqu'à présent jamais fait de film dont j'eus envie, mon travail n'avait consisté qu'à recoudre les histoires décousues; finir les débuts sans fin et camoufler les erreurs. (Propos recueillis par Gérard Langlois.)

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Certains de nos collaborateurs, qui devaient participer à la table ronde annoncée sur « Au hasard Balthazar », s'étant trouvés absents de Paris ces dernières semaines, nous nous voyons contraints de la reporter au prochain numéro.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Rencontre avec Itsvan Szabo

Cahiers Dans « L'Age des illusions », avez-vous surtout voulu rendre des impressions, expériences ou conflits personnels ? »

Istvan Szabo Oui, mais particulièrement parler de ma génération. Je fais partie de ce qu'on appelle la génération de la stabilisation. Ce n'est pas nous qui avons transformé la société, nous n'avons pas créé de forces nouvelles, et ce n'est pas nous non plus qui avons découvert la relativité ni l'art cinématographique... Lorsque nous sommes nés, tout cela existait déjà, nous avons grandi au milieu d'un régime social nouveau qui nous dispensait une éducation, la sienne propre ; nous avons grandi au sein d'un environnement artistique qui nous imprégnait, et souvent, il semblait que nous n'ayons plus qu'à apprendre à parler selon ce langage-là, quittes à l'enrichir selon nos moyens. Donc, en apparence, notre génération ignore les conflits. Les grandes transformations dramatiques qui mûrissent un homme ou une génération se sont faites sans nous. Mais si nous devons accepter passivement tout ce qui nous environne, quelle sera notre vie ? Impossible d'apprendre alors à décider de nos propres affaires, ni de celles de la société. L'un des grands drames de notre génération, c'est que, lorsqu'elle se trouve confrontée aux réalités et qu'il faut choisir, elle n'ose pas. Avec ces hésitations, les questions s'accumulent, et lorsqu'un homme ne sait pas s'assumer ni se définir dans le monde, il perd pied. Rompre ouvertement avec une fille, choisir librement un autre amour, liquider des illusions, quitter un métier qu'on a mal choisi, ce sont là de petites décisions, mais qu'il faut apprendre à assumer !

Cahiers Quel genre d'illusion vos héros doivent-ils liquider ?

Szabo L'illusion majeure est peut-être celle de la querelle des générations. Longtemps nous avons cru que parce qu'on était né la même année, on devait se ressembler en tout, poursuivre des objectifs identiques et être liés par les mêmes intérêts. Un grand conflit est né ensuite lorsque, peu à peu, nous nous sommes rendu compte que parmi nous se trouvaient aussi des médiocres, des indifférents, ou tout simplement des jeunes s'intéressant à autre chose et pensant différemment ; d'autre part, parmi nos aînés, qu'au départ nous devions affronter, il s'en trouvait qui tendaient vers les mêmes buts que nous, et qui voulaient aussi lutter pour les atteindre. Il nous a donc fallu en finir avec les naïves illusions de l'amitié de génération. Nous avons appris que la génération n'est pas une question de naissance, mais qu'elle relève d'une mentalité, d'objectifs et d'aspirations qui créent un lien entre des hommes. Pendant que nous apprenions cela, nous perdions beaucoup d'amis et, souvent, nous avions le sentiment de trahir. Et peut-être avons-nous un peu trahi. Pourtant, nous avons raison.

Cahiers Beaucoup de gens ont eu le sentiment que vos jeunes héros ne voulaient rien savoir de leur propre passé, de leur histoire, qu'ils ne les considéraient que comme des documents d'archives...

Szabo C'est faux, car le passé, le passé historique peut être interprété de manières différentes. Et c'est ce que j'aurais aimé analyser dans la scène où l'on voit les bandes d'actualités. Peut-on considérer que cette partie de notre vie, que nous avons vécue inconsciemment, sans y réfléchir et sans la sentir, comme des enfants stupéfaits, nous appartient vraiment ? Nous avions quatre à six ans au moment de la Seconde Guerre mondiale, nos souvenirs sont vagues, pas toujours mauvais d'ailleurs, plutôt étranges Des pires moments; il arrive que nous ne conservions qu'un souvenir bizarre, par exemple celui d'une grosse godasse ou d'un spectaculaire feu d'artifice. Nos souvenirs exacts ne datent que du moment où, de notre propre chef, nous avons agi et pris part à quelque chose, où nous réfléchissons. Les héros de mon film savent que le fascisme et la guerre étaient abominables, qu'il faut lutter contre eux, ils en connaissent d'horribles événements, mais lorsqu'ils considèrent l'histoire de leur vie, l'instant qu'ils attendent passionnément, c'est celui où ils apparaitront en personnages actifs dans l'Histoire. Lorsque, dans la séquence des plans de guerre, ils parlent d'autre chose, cela ne veut pas dire qu'ils y soient indifférents. Leur rapport avec leur propre passé vivant est d'une autre nature que celui avec ce qu'on appelle l' « Histoire ». Le fait qu'apparemment, ils ne semblent pas prêter attention à ces scènes vient peut-être du fait que cette phase de l'Histoire leur a souvent été citée en exemple dans des journaux, dans des films et des slogans. On peut donc comprendre qu'elles ne les frappent plus. Et puis, est-ce que nos rapports avec l' « Histoire » ne recèlent pas quelques illusions ? L'une des grandes tâches de notre génération est de « s'avouer le passé et de mettre enfin de l'ordre dans nos affaires communes... », ainsi que l'écrivait Attila Jozsef, et c'est une lutte suffisante ! Actuellement, il y a un film qui nous émeut tous, « Les sans espoirs » de Miklos Jancso ; outre sa grande valeur formelle, j'aime la sincérité avec laquelle il règle son compte à l'illusion la plus romantique de notre Histoire, sa façon de nous confronter à nous-mêmes, de nous forcer à acquérir une claire vision des choses.


Istvan Szabo · tournage de « L'Age des illusions ».

Cahiers La nécessité d'en finir avec les illusions s'applique-t-elle aussi aux sentiments individuels ?

Szabo Oui. Je me suis efforcé de rendre cela visible dans mon film Lentement, toutes les valeurs se modifient, y compris l'amour. Ainsi, dans « Toi », il y a une scène où la petite danseuse connait un moment d'inquiétude, à la suite du : « A quoi pensestu ? », que lui demande le garçon, banalement et bêtement ; mais, pour nous, à ce moment-là, c'était la question la plus importante. Ce n'est pas l'effet du hasard si on interroge toujours l'autre sur ce qu'il pense, sur ce qui se passe dans sa tête, sur ce qu'il aimerait faire. Dans « L'âge des illusions », le héros principal a un jour vu une fille ; il a fait sa connaissance à un moment où elle réfléchissait, et ce qui lui a plu en elle, c'était tout d'abord sa façon de penser ; c'est ensuite seulement que son visage lui a plu, car elle n'était même pas vraiment belle. Il a attendu une rencontre avec elle et ils ont commencé à vivre ensemble ; la fille s'est révélée être presque telle que le garçon se l'imaginait, et pourtant, ils ne se comprennent pas. Tous deux ont des personnalités tellement fortes qu'ils ne parviennent même pas à faire coïncider leurs projets ; aussi, lentement, leur amour se dégrade... Les hommes ont à affronter d'autres idées que les leurs, il leur faut faire des concessions pour pouvoir s'entendre.

Cahiers Dans ce film, l'amour que ces jeunes se portent se dissipe-t-il parce qu'ils attendaient beaucoup trop l'un de l'autre — ou bien parce qu'ils sont encore incapables de se comprendre ?

Szabo Aucun de ces deux personnages ne possède encore assez d'assurance pour pouvoir vivre avec quelqu'un d'autre. Pour autant qu'il existe un âge ingrat, eh bien, c'est celui-là. Ils n'acceptent que leur propre vérité, ils ne veulent s'occuper que de leurs propres affaires, faute de quoi ils manquent d'assurance. Si Janos et Eva se rencontraient quatre ou cinq ans plus tard, leur union serait certainement durable, car alors ils auraient déjà appris que leur accomplissement humain ne peut se faire que s'ils puisent l'un chez l'autre les éléments qui leur permettront de vivre ensemble.

Cahiers Comment ces personnages se sont-ils construits et dans quelle mesure les acteurs ont-ils contribué à leur création ?

Szabo Le scénario et les dialogues avaient été très précisément écrits à l'avance. Mais, fort heureusement, les comédiens que nous avions choisis, et surtout les non-professionnels, avaient des idées proches de celles des personnages. Leurs opinions

concordaient, et il arrivait même que certains d'entre eux aient vécu des aventures semblables. S'ils ne parvenaient pas à bien dire une réplique, c'était assurément la phrase qui était mauvaise, et non leur diction. Nous transformions alors la réplique jusqu'à ce qu'ils parviennent à la sentir. Nous nous efforcions de faire exister, vivre, chacun d'eux devant la caméra, et non de faire jouer des rôles. Nous pensons — et c'est aussi l'avis de mes amis qui interprétèrent le film — que jouer dans un film consiste à le vivre sincèrement. L'essentiel est toujours d'être sincère. Si un interprète ne croit pas à ce qu'il dit, un gros plan le révèle toujours, et les spectateurs qui savent lire un film ne le croiront pas. Lorsque, sortant du cinéma d'actualité, Janos et Eva vont au Chemin de Fer des pionniers, la petite marchande qui contrôle leurs billets le fait exactement comme ils l'avaient fait eux-mêmes une dizaine d'années auparavant : le trouble qu'on ressent face à ses souvenirs, la nostalgie de l'enfance, le regard ironique que l'on porte soi-même sur cette nostalgie, le saisissement qui s'emparent alors de vous, Andras Balint (qui interprétait Janos) les a exprimés par un petit geste qui lui est propre, chaque fois qu'il ne saisit pas immédiatement la nature de ses sentiments.

Cahiers Pensez-vous que l'on puisse obtenir le même résultat avec des comédiens professionnels ?

Szabo Je le crois, dans certains cas. Andras Balint est comédien de profession, mais les trois autres garçons sont, l'un, architecte, le second, chauffeur, le troisième, ingénieur ; leur amie est professeur de chimie, et Judit Halasz, jeune comédienne, a appris le patinage uniquement pour son rôle.

Cahiers La réalisation de votre film a-t-elle été différente des modes de production habituels ?

Szabo Bien sûr. En tournant des courts métrages, nous avions pu nous rendre compte du plaisir qu'il y a pour un caméraman, un interprète et un metteur en scène, à pouvoir se balader librement dans une ville, et à tourner comme dans la vie de tous les jours. Dans le cas d'un long métrage de fiction, ce n'est pas toujours possible, mais ce serait souhaitable. Une petite équipe et un budget réduit laissent davantage de liberté au cinéaste Pour réaliser « L'Age des illusions », nous avons tourné dans de vrais intérieurs, dans de vrais bureaux, des cafés, naturellement avec la caméra à la main, mais l'enregistrement du son a été postérieur. Bien des cinéastes avaient déjà travaillé comme cela avant nous, de sorte qu'il ne nous a pas fallu beaucoup tâtonner.



« L'Age des Illusions ».

Cahiers Quel accueil le public a-t-il fait au film ?

Szabo La partie du public qui, du fait de sa situation, était sensible aux problèmes soulevés, a bien accueilli le film. Nous pensions que, du fait des problèmes qu'il traitait, ce film était plutôt destiné au public hongrois — mais ensuite, nous avons eu la joie de voir qu'à l'étranger aussi on saisissait une bonne part de son message.

Cahiers Etes-vous influencé par certaines tendances du cinéma étranger ?

Szabo Ici, chez nous, beaucoup de gens disent que — autant dans la forme que dans l'esprit — nous ne faisons qu'imiter des réalisateurs étrangers, connus et consacrés. Souvent, on nous cite, à l'appui, des films que nous n'avons même pas vus, malheureusement. En fait, il arrive souvent que nos films ressemblent à d'autres, mais ce n'est pas obligatoirement honteux. Tout débutant, écrivain, poète ou peintre, commence à travailler sous l'influence des auteurs qu'il admire ; il faut bien qu'il se trouve un point de départ. C'est sans doute parce que nous sommes un peu trop timides que nous en appelons bruyamment aux grands maitres. Nous aimerions apprendre à faire des films, le plus parfaitement possible, et alors peut-être serons-nous un jour originaux aussi. Pas tous, mais certains d'entre nous. Nous aimerions apprendre notre métier, sans pour autant sous-estimer ceux qui chaque jour nous donnent des leçons. Qu'on le veuille ou non, Eisenstein, Chaplin, Buñuel, Fellini, Bergman et Romm sont sacrés. Et l'influence d'un Truffaut ou d'un Wajda se retrouve même dans ceux de nos films réalisés par des cinéastes qui ne les aiment guère. (Propos recueillis au magnétophone par Yvette Biro.)

* * * * * * * * * * *

L'œuvre du G.P.O.

La Cinémathèque française a récemment rendu hommage au « Général Post Office Film Unit » (G.P.O.), creuset de l'Ecole Documentariste anglaise (John Grierson, Basil Wright, Harry Watt, Stuart Legg, Arthur Elton, Edgar Anstey et aussi Alberto Cavalcanti) entre 1933 et 1937, mouvement célébré par les histoires du cinéma mais peu connu des cinéphiles. C'est pourquoi nous laissons à Henri Langlois le soin de le présenter à nos lecteurs.

« Dans toutes les histoires du cinéma il est question des courts métrages d'avant-garde britannique des années trente. On souligne le rôle vital du G.P.O. Film Unit qui assure la survie du documentaire expérimental et lui permit de poursuivre et d'élargir à Londres les recherches commencées à la fin du muet à Moscou, à Paris, en Hollande, à Berlin, par Dziga Vertov, Georges Lacombe, Jean Vigo, Joris Ivens, Walter Ruttmann, recherches partout ailleurs abandonnées à partir de 1933 sous l'emprise du cinéma commercial, de l'académisme ou du nazisme.

On ne manque pas d'insister sur le mécenat du General Post Office qui explique que Londres ait échappé aux conditions qui avaient étouffé le mouvement d'avant-garde cinématographique.

Encore conviendrait-il d'expliquer par quel miracle, dans un pays sans tradition à ce sujet, des fonctionnaires du Ministère des Postes britanniques eurent l'audace de se substituer au mécenat privé qui avait permis à Cocteau de tourner « Le Sang d'un poète », à Buñuel « L'Age d'or » et de s'y tenir contre toutes les offensives et les incompréhensions.

C'est un point qui mériterait d'être élucidé. On se contente de constater le fait, d'en prendre acte comme d'une chose simple qui va de soi et qui s'explique par les avantages d'une production d'Etat.

Or, ceci n'explique ni les chefs-d'œuvre, ni la liberté donnée, ni l'obstination à soutenir les animateurs du G.P.O. Film Unit et il y fallut souvent de l'obstination et du courage.

Ailleurs aussi il y avait des productions d'Etat et les courts métrages qu'on y tournait n'étaient pas d'avant-garde.

Grierson fut très certainement l'homme qui permit ce miracle, à la fois bon administrateur et follement anticonformiste.

Ainsi se créait une phalange qui allait faire des hommes du G.P.O. les auxiliaires de la victoire de la Seconde Guerre mondiale.

Et c'est à Londres que, entre 1940 et 1945, le cinéma documentaire joua, pour la seconde fois dans son histoire, un rôle capital. Il fut pour l'Angleterre et ce monde libre ce qu'il avait été pour l'U.R.S.S. durant la guerre civile.

Ceci aussi n'a pas manqué de frapper les historiens.

Mais ce que personne n'écrit, ce dont personne ne semble se souvenir aujourd'hui et ce sur quoi il faut insister, c'est que le G.P.O. fut une école de cinéma par excellence.

Le G.P.O. ressuscita en plein XX[e] siècle l'atelier tel qu'il fut durant la Renaissance.

Car alors, ce n'était pas à l'Ecole des Beaux-Arts, mais à l'Ecole des Maitres qu'allaient les jeunes qui voulaient apprendre l'art de peindre.

L'atelier de Verrochio nous donna Vinci, celui de Tintoret fit surgir Le Greco.

Le G.P.O. prépara le renouvellement du cinéma britannique, forgea des équipes, suscita le cinéma anglais de la Libération : « Brève rencontre », « Au cœur de la nuit ». Le souvenir du G.P.O. a fait surgir Lindsay Anderson et Karel Reizs.

A l'époque, il n'existait comme école que l'Institut du Cinéma de Moscou, haute académie qui avait succédé aux laboratoires expérimentaux et vivants où s'étaient faits les maitres du cinéma soviétique.

Toutes les écoles de cinéma furent formées à son modèle. Personne n'a imité ou recréé le G.P.O.
Pourtant, l'efficacité d'une méthode strictement pragmatique et pratique y fut démontrée.
On sait que, durant près de 50 ans, c'est sur le plateau, dans l'assistanat, en travaillant aux côtés des cinéastes que l'on apprenait le métier, comme jadis auprès des peintres ; le danger venait de la personnalité même du maitre : plus le cinéaste était grand, plus il risquait d'étouffer celui qui était à ses côtés pour le servir et pour apprendre, et de détruire ainsi ce que pouvait avoir d'efficace d'approcher du métier par la pratique.
Avec le G.P.O., ce risque disparaissait.
De quoi s'agissait-il ? Non plus de s'insinuer aux côtés d'un cinéaste pour le suivre, au risque d'y perdre par mimétisme ou de se heurter, mais d'apprendre à faire des films en faisant des films, de considérer l'Ecole comme un vaste studio doublé d'un laboratoire où personne ne travaillait gratuitement, car chaque prise de vue, chaque film répondait à un besoin. On touchait à la prise de vue, on touchait au laboratoire, on touchait à la mise en scène, on touchait à la direction des acteurs, et l'on commençait à tourner un film sur la manière de consulter un annuaire de téléphone ; pour finir, on tournait « North Sea » ou « Spare Time ».
L'enseignement pratique se complétait de causeries, de projections commentées, d'assistanat, car, parallèlement aux élèves, les maitres tournaient à côté d'eux : Grierson, Flaherty, Basil Wright, Cavalcanti.
La conjoncture de ces quatre personnalités qui se complétaient fit merveille. Les chefs-d'œuvre succédaient aux chefs-d'œuvre. Leur culture, leur liberté d'action, leur permettaient de faire appel à la collaboration de Benjamin Britten, de poètes, d'artistes qui n'avaient jamais été sollicités par la profession cinématographique. Cavalcanti allait et venait de l'Ile au Continent, amenant à Londres Maurice Jaubert, Darius Milhaud, Lotte Reiniger.
Les documentaires du G.P.O., profondément nationaux, portèrent le peuple anglais à l'écran.
Ils firent comprendre la nécessité d'user du cinéma à des fins d'expression britannique.
Dès 1938, leur influence commença à se faire sentir sur le film de fiction : « Bank Holiday », « The Edge of the World ».
Quand vint la fin de la guerre, tout était prêt pour cette



« Song of Ceylon » de Basil Whright (1934).

grande renaissance de l'école anglaise qui frappa tant les contemporains.
Le séminaire du G.P.O. n'existait plus, mais le cinéma britannique était à l'image de la vie, des classes moyennes, des ouvriers, des docks de Londres. Les cités provinciales voyaient les caméras les filmer.
Au Canada, en Australie, les hommes du G.P.O. avaient donné naissance à des cinémas nationaux.
Le G.P.O. avait démontré l'importance du documentaire d'avant-garde. A son exemple, il renaissait partout en France, en Hollande, en Suède, bientôt en Italie et en Pologne.
Le G.P.O. est, dans la chronologie de l'évolution du cinéma mondial, le trait d'union entre les chefs-d'œuvre qui marquèrent la fin du muet et ceux qui allaient surgir dans l'Europe libérée, et, à sa suite, dans le monde.
Si l'Ecole Anglaise de Documentaire s'est perdue entre 1947 et 1949, la faute en incombe au paradoxe qui voulut considérer l'œuvre du G.P.O. comme une aventure publicitaire destinée à ouvrir la vie au documentaire de communication des masses.
Grierson soutint ce paradoxe il y a vingt ans, un jour de printemps, Avenue de Messine, à la Cinémathèque.
Ce rejet, cette ingratitude de ce qui avait fait la force du G.P.O., cette liberté, ce phalanstère où l'artiste était chez lui et où l'éducation se faisait par la force de l'art au lieu de prétendre vouloir y assujettir l'Art, explique l'éclipse du court métrage britannique, et sa renaissance aujourd'hui dans le free-cinéma. — H L.

• • • • • • • • • • • •

Bientôt dans les « Cahiers » : Howard Hawks, Samuel Fuller, John Ford, Nicholas Ray, Douglas Sirk et Kurosowa Akira.

Relèves dans les tours des ambitieux

Les Artistes Associés et la Paramount sont les deux derniers « majors » à rajeunir quelques postes-clés des hautes directions. David Picker (35 ans) a été nommé vice-président des Artistes Associés après moins de dix ans de maison. Il est le neveu d'Arnold Picker, qui, avec Arthur Krim, réorganisa la firme moribonde en 1950. Le jeune Picker est l'ingénieur en chef de la nouvelle mise en orbite de United Artists. Il est responsable de la décision de risquer quelques centaines de milliers de dollars sur « Tom Jones » (recettes américaines : 18 millions de dollars) et de miser sur les Beatles et le jeune metteur en scène Richard Lester. Il aurait aussi appuyé le premier James Bond (recettes mondiales prévues des cinq premiers Bond : plus d'un demi-milliard de dollars, l'équivalent de la subvention d'Etat au cinéma français pendant 70 ans).

La direction de Paramount a nommé vice-président Martin Davis (39 ans), ce qui le classe comme prince héritier de George Weltner. Davis vient du service de publicité et sa nomination serait la conséquence de son rôle prépondérant pendant la récente lutte contre deux puissants actionnaires, Herbert Siegel et Ernest Martin, qui menaçaient de faire sauter la direction générale.

Le plus jeune chef d'entreprise reste Richard Zanuck (31 ans), depuis trois ans chef de production de la Fox. Promu par népotisme, Dick Zanuck, qui au début n'était guère autre chose que le bras droit de son père, a su forcer le respect par des décisions judicieuses, et en attirant une grande production de télévision, qui, avec « Sound of Music », a rempli les caisses. Les nominations de Picker et de Davis après la réussite de Zanuck fils laissent à la Métro Goldwyn-Mayer les cadres les plus vétustes. L'Universal est depuis dix ans entre les mains d'hommes d'affaires (Lew Wasserman, Edward Muhl, Jules Stern) et la Columbia s'appuie fortement sur les grands indépendants (Sam Spiegel, Jerry Lewis, Charles Feldman, Richard Brooks, Stanley Kramer). Des trois dernières entreprises de famille, seule Walt Disney a comme patron son fondateur (65 ans). Samuel Goldwyn (82 ans) et Jack Warner (74 ans) sont à la retraite (plus ou moins active) depuis un an. — A.M.

P.P.S. à Tours : Sonia demain

Dans mon compte rendu de Tours (nº 177), le lecteur pointilleux aura remarqué que je citais un film : « Adolescence », sans indiquer le nom de son réalisateur. Il y avait même une photo de ce film d'anonyme, où l'on voyait une jeune fille songeuse à une table. Négligence ou rêverie, j'avais aimé « Adolescence » et oublié le nom de son auteur comme celui de son actrice, peut-être parce que les figures de sa danse prenaient figure de rêve. Mais on retrouve cette danseuse mystérieuse en vedette dans le dernier numéro de « Paris-Match » : « Adolescence » (de Wladimir Forgency) représentera la France au prochain festival de Venise. Et déjà « Paris-Match » prédit à Sonia Petrovna, petit rat de l'Opéra, le destin de Brigitte Bardot. S'en tiendrait-elle à son propre rôle dans « Adolescence », ce serait assez pour la faire étoile. — J.-L. C.

• • • • • • • • • • • •

M. Chips et le rabbin éternel

Ajoutons à la liste des remakes « Au revoir M. Chips » et « Le Golem ». La Métro annonce que « Good By Mr. Chips » de Sam Wood (1939) sera refait l'hiver prochain à Londres avec Richard Burton dans le rôle-titre, mise en scène de Gower Champion. La nouvelle version du roman de James Hilton a été adaptée par Terence Rattigan et André Prévin fera la musique.

Entre temps, l'American International Pictures (AIP), qui doit beaucoup de sa prospérité à la lignée des Corman, produira à l'automne le quatrième remake de « Der Golem » (1914) de Paul Wegener et Henrik Galeen. La légende du rabbin Loew de Prague créant un géant, fut retournée par Wegener seul en 1920, et de nouveau en 1936 par Julien Duvivier dans les studios tchèques. « Le Golem » d'AIP, pour lequel aucun nom de réalisateur n'a été rendu public, sera tourné « en Europe, pour un million de dollars », en novembre, et fera partie d'une nouvelle série de films « de classe » de la maison. Le premier sera une adaptation du « Voyage à la Lune » de Jules Verne, avec Terry-Thomas, Gert Froebe et Lionel Jeffries dans les rôles principaux (tournage en Irlande en août). — A.M

• • • • • • • • • • • •

Le cinéma des banques

L'ère de la « Star » est achevée, officiellement enterrée par l'un des princes des finances hollywoodiennes. « Il n'y a plus une seule vedette qui puisse être considérée comme garantie d'emprunt bancaire », a déclaré le chef du service cinématographique de la Bank of America, la traditionnelle banque d'Holly wood. Dans un article sur les « mythes » ayant crédit auprès des « gnomes » du monde des finances, A H. Howe écrit que certains « noms » ont forcément un certain poids quand une banque examine un projet de film, mais que la différence entre la vedette dont le nom « veut dire quelque chose » sur une affiche et la vedette dont la présence grève le budget parce qu'elle est surpayée, n'existe pratiquement plus. Howe se rallie à la thèse qui veut qu'il ny ait pratiquement plus de règles. « La production à la chaîne n'est plus possible », écrit-il, « et chaque nouveau film est une aventure nouvelle ». Howe dévoile également le secret de polichinelle des grands studios, comme la Fox, qui ont dû vendre leurs avoirs pour éviter la faillite Howe dit que les banques n'ont qu'un intérêt : protéger et recouvrir leurs prêts. Pour se protéger, elles exigent maintenant des assurances garantissant non seulement que le tournage commence mais aussi qu'il se termine comme prévu.

Quelques illuminations howeriennes :

— un film a moins de 50 pour cent de chances de faire de l'argent à cause des coûts prohibitifs de distribution ;

— ces dépenses publicité-distribution sont si astronomiques que le cinéma se classe dans la même catégorie que les barrages et les lignes aériennes en taux de risques-assurances ;

— un emprunt sur une production est normalement de deux ans. Si, toutefois, la critique et les recettes des premières semaines sont défavorables, la maison distributrice doit rembourser le prêt avant la fin des deux ans ;

— produire en France ou en Italie n'est pas à dédaigner, moins à cause des subventions directes qu'en raison des garanties d'achèvement de tournage, difficiles à obtenir aux U.S.A., car aucune maison commerciale n'ose en prendre le risque ;

— le producteur préféré des banques : celui qui veut évaluer les risques de façon réaliste au lieu de dire que son projet est infaillible. A. M.

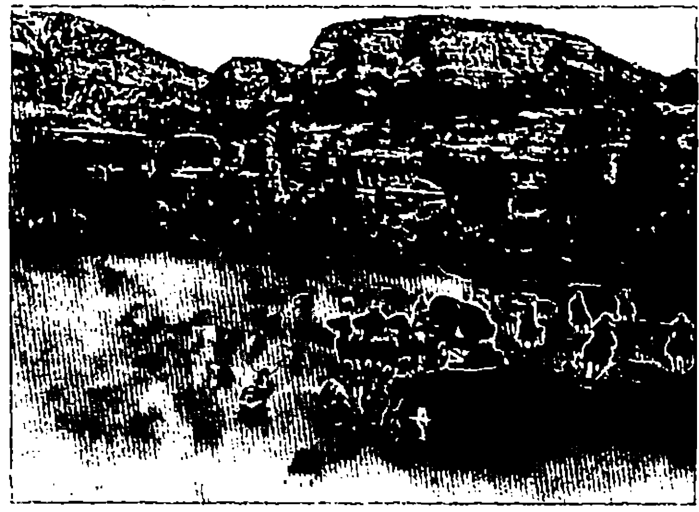
James Edward Grant

Le sort s'acharne sur la Republic qui, après son grand-patron, Yates, a perdu le 19 février en James Edward Grant l'un de ses meilleurs scénaristes. Grant est surtout connu pour ses scénarios de western, auxquels il sut incorporer des personnages inhabituels, tels ceux de Geraldine Page dans « Hondo », Tom Tryon manchot dans « Three Violent People », Glenn Ford amateur de moutons dans « The Sheepman » ou Widmark métissé dans « The Last Wagon ». Mais il n'a pas pour autant négligé les autres genres et si le film de guerre lui doit l' « Iwo Jima » de Dwan, son remake des « Chasses du Comte Zaroff » (« Johnny Allegro » de Tetzlaff) est parfois astucieux, de même que son film anticommuniste « Big Jim McLain », qui faisait de Wayne, en plein Maccarthysme, un adversaire impitoyable de l'infiltration rouge. Producteur de « The Great John L. », à la gloire de John Sullivan, que Ward Bond interpréta dans « Gentleman Jim », il s'attaqua par deux fois à la mise en scène. Dans « The Angel and the Badman » il introduisait, peu de temps avant « Angel in Exile » et « Surrender » de Dwan, le romantisme dans le cadre de l'Ouest américain. Tout le film était fondé sur la valeur du pardon et seul le fait que le héros, encore une



« Ring of Fear » - Sean MacClory, Mickey Spillane.

fois Wayne, n'était pas l'auteur de la mort du gunman assassin de son père, lui permettait d'obtenir l'amour de Gail Russell, plus admirable que jamais. Rompant avec ce contexte romantique typiquement Republic (cf. « Surrender » et le personnage de Vera Ralston), son second film « Ring of Fear » présentait moins d'intérêt, bien que cette histoire de dément évadé s'introduisant dans un cirque pour y accomplir les pires méfaits (il y mourra déchiqueté par un tigre), soit loin d'être inintéressante. Accablé, le directeur du cirque faisait appel à Mickey Spillane qui, comme dans « The Girl Hunters » de Rowland, jouait son propre rôle et, fort de sa renommée d'écrivain policier, parvenait à découvrir la vérité. Ami de Wayne (ce dernier produisait « The Angel and the Badman »), Grant se devait de lui servir de scénariste pour « Alamo ». Pour avoir, sous le sigle de l'aigle de la Republic, ne serait-ce qu'une fois, sacrifié le mauvais garçon au profit



« The Angel and the Badman ».

de l'ange, Grant mérite d'occuper une place privilégiée dans le Panthéon westernien, avec les poètes. — P. B.

Films : (H = Auteur de l'histoire. S = Scénariste). 1935 : Whipsaw (H. Réal. : Wood). Big Brown Eyes (H. Walsh). 1936 : Grand Jury (H. Rogell). the Ex-Mrs Bradford (H. Roberts). Muss'em up (H. C. Vidor). Great Guy (H. Blystone). 1937 : She Had to Eat (H. St-Clair). Danger-Love at Work (H. Preminger). The Women Man marry (S. Taggart). 1938 : We're going to be rich (H. Banks). Josette (S. Dwan). There's that Woman again (S. Hall). 1939 : Miracles for sale (S. Browning). 1940 : Music in my Heart (H. S. Santley). I can't give you anything but Love, Baby (H) Boom Town (H. Conway). 1941 : They dare not Love (H. Whale). Johnny Eager (H. S. LeRoy). 1942 : The Lady is Willing (H. S.). 1944 : Belle of the Yukon (S. Seiter). Gambler's Choice (H. McDonald). 1945 : The Great John L. (S + Production. Tuttle). 1948 : The Plunderers (S. Kane). 1949 : Sands of Iwo Jima (S. Dwan). Johnny Allegro (H. Tetzlaff). 1950 : California Passage (S. Kane). Surrender (S. H. Dwan). Rock Island Trail (S. Kane). Father is a Bachelor (S. H. N. Foster). 1951 : Flying Leathernecks (S. Ray) The Bullfighter and the Lady (S. Boetticher). 1952 : Big Jim McLain (S. Ludwig). 1953 : Hondo (S. Farrow). 1956 : The Last Wagon (S. Daves). Three Violent People (S. Mate). 1958 : The Sheepman (H. Marshall). The Proud Rebel (H. Curtiz). 1960 : The Alamo (S. Wayne). 1963 : McLintock (S. McLaglen). Donovan's Reef (S. Ford).

(Dans la liste ci-dessus, le nom du metteur en scène suit immédiatement l'initiale indiquant la participation de Grant.)

Mises en scène :

1947. THE ANGEL AND THE BADMAN (L'Ange et le Mauvais Garçon). Réal. : J. E. G. Seconde équipe : Yakima Canutt. Prod. : John Wayne (Republic). Scén. : J. E. G. Phot. : Archie Stout. Mont. : Harry Keller. Int. : John Wayne (Quirt Evans), Gail Russell (Prudence Worth), Harry Carey (McClintock), Bruce Cabot (Laredo Stevens), Irene Rich (Mrs. Worth). Lee Dixon (McCall), Stephen Grant (Worth), Tom Powers (Dr. Mangrum), Paul Hurst (Carson), Olin Howlin (Bradley), John Halloran (Thomas), Craig Woode (Withers), Marshall Reed (Nelson), Joan Barton, Fred Graham (Stunt de Wayne).

1954. RING OF FEAR (Les Géants du Cirque). Réal. : J. E. G. Prod. : Warner Bros. Scén. : Paul Fix, Philip MacDonald, J. E. G. Phot. : Edwin Dupar (Warnercolor-Cinémascope). Mont. : Fred Mac-Dowell. Int. : Clyde Beatty (Lui-même), Mickey Spillane (Lui-même), Pat O'Brien (Frank Wallace), Sean McClory (Dublin O'Malley), Marian Carr (Valerie St-Denis), John Bromfield (Armand St-Denis), Gonzalez-Gonzalez (Gonzalez), Emmett Lynn (Twitchy), Jack Stang (Paul Martin), Kenneth Tobey (Shreveport), Kathy Cline (Suzette) et le cirque Clyde Beatty.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Ce petit journal a été rédigé par Adriano Aprà, Ingmar Bergman, Yvette Biro, Patrick Brion, Jean-Louis Comolli, Henri Langlois et Axel Madsen.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●



FRANÇOIS TRUFFAUT DIRIGE LE DERNIER PLAN DE « FAHRENHEIT 451 ».



Journal de Fahrenheit 451

par François Truffaut

MERCREDI 6 AVRIL

A Black Park. Le temps est un peu meilleur. Oscar Werner, toujours grippé, peut tourner à condition que nous ne le fassions venir que lorsque nous sommes tout à fait prêts. Je commence par refaire les plus mauvais plans de vendredi, ceux de l'arrivée de Montag chez les hommes-livres, avec moins de figuration. Je pensais qu'on pouvait s'offusquer de voir un poste de télévision dans le wagon des hommes-livres, mais nous en avions besoin dans le scénario. A la fin de la scène dans le wagon, Henri Brulard tend des vêtements civils à Montag et nous panoramiquons vers la fenêtre, sur un homme en train de réciter dans un walkie-talkie un poème de Lewis Carroll qu'il apprend à quelqu'un d'autre, une fille de l'autre côté du lac. Normalement, le walkie-talkie doit faire « passer » la télévision et relier les hommes-livres au monde extérieur, moderne.
La pluie nous arrête plusieurs fois et il devient douteux de terminer avant Pâques, c'est-à-dire avant demain soir.

JEUDI 7 AVRIL

Temps épouvantable. Pas même question d'aller à Black-Park. Au studio, nous tournons encore des inserts sur le lance-flammes en action, la télévision qui explose (nous avions conservé le morceau de mur nécessaire) et différents plans d'arrosage et de brûlage de livres. Tout cela, c'est du fignolage, des plans que nous n'aurions pas tournés si le temps avait été beau. Donc, consolation. Demain, c'est Vendredi Saint. Le tournage ne reprendra que mardi prochain, pour deux jours s'il fait beau, sinon pour toute la semaine.
De toute manière, Oscar Werner et Julie Christie s'en vont le 15 avril pour Hollywood où les attendent, peut-être, deux Oscars, peut-être un seul, peut-être pas du tout.
Déjà plusieurs membres de l'équipe sont partis sur d'autres films, principalement « Funérailles à Berlin ». Plusieurs autres cherchent du travail et certains me demandent de les recommander à Antonioni, ce qui n'est pas en mon pouvoir. Notre pointeur, Kevin Kavanagh, le plus intellectuel de l'équipe technique, est parti écrire les dialogues d'un film consacré aux exploits de la Fille de Fu Manchu. Cette caméra-crew est très créa-

trice ; mon opérateur, Nick Roeg, dont la photo sera l'un des aspects positifs du film, a déjà fait le scénariste pour un film qu'il éclairait et dont Kevin écrivait le dialogue au fur et à mesure, tout en étant le responsable du point ! Nick espère devenir metteur en scène l'année prochaine.

VENDREDI 8, SAMEDI 9, DIMANCHE 10 AVRIL
Pâques en France.

LUNDI 11 AVRIL
Retour à Londres. Dans l'avion, un livre superbe : « Entretiens avec Salvador Dali », et page 160 ce bel échange de répliques :

ALAIN BOSQUET. — Qu'avez-vous à ajouter pour la science ?

SALVADOR DALI. — Il y a la cybernétique. Elle est l'obsession de gens comme Jean-Luc Godard, le cinéaste d' « Alphaville ».

A.B. — C'est un garçon de talent mais d'une sottise totale.

S.D. — Marcel Duchamp m'a dit que c'était le film le plus remarquable depuis des dizaines d'années.

A.B. — Vous savez, Marchel Duchamp...

S.D. — L'opinion de Duchamp m'intéresse plus que la vôtre.

A.B. — Je l'espère bien, parlons cybernétique.

MARDI 12 AVRIL
Tout le monde fidèle au poste à Black-Park à 8 heures 30. Le temps est gris mais il ne pleut pas. Nous tournons avec Montag et Henri Brulard un travelling déjà réglé et répété il y a douze jours, que nous avons failli tourner à plusieurs reprises depuis, chaque fois interrompu par la pluie.

Plusieurs hommes-livres se présentent à Montag, toujours de la même façon, en citant le titre et le nom de l'auteur. Exemple : « I am The Pickwick Papers by Charles Dickens ». J'ai choisi deux jumeaux pour être « Jane Austen's Pride and Prejudice ». Alors Montag leur demande : « Vous êtes le même livre, tous les deux ? » et ils répondent : « My brother's volume one - My brother's volume two. » Le choix de ce livre est un os à ronger aux critiques lettrés qui se feront un plaisir de me signaler que « Orgueil et Préjugés » n'a jamais été édité en deux volumes. Dans le film, Henri Brulard glisse ensuite à Montag : « Entre nous, nous appelons le premier Orgueil et le second Préjugé. » Ce n'est pas d'une grande finesse, mais je sens que si on ne blague pas un peu chez les hommes-livres, nous irons vers une solennité épouvantable.

Oscar Werner et Julie sont anxieux de terminer car ils partent samedi pour Hollywood, la distribution des Oscars ayant lieu lundi. Le ciel quasiment noir, nous avons dû arrêter le tournage à 16 heures. J'espère terminer à la fin de la semaine, cela devient impérieux. Ce film n'aura pas été tourné mais arraché plan par plan.

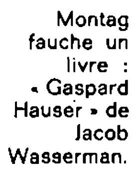
MERCREDI 13 AVRIL
Le temps, impossible jusqu'à 11 heures, s'éclaircit ensuite et nous permet de râper onze plans de la promenade de Montag et Brulard parmi les bookmen. Henri Brulard demande à Montag : « Aimeriez-vous lire un jour La République de Platon ? » Montag doit répondre : « Heu... Certainement. » La caméra révèle alors une fille : « Je suis La République de Platon, je me réciterai pour vous quand vous voudrez. » Oscar qui n'a aucun humour joue cela avec un sérieux imperturbable et ne prononce jamais le « Heu... » qui doit démentir le « Certainly ». Je lui explique le sens de ce « Heu » et, malgré tout, il joue la prise suivante de la même façon. Que faudrait-il faire, lui sauter à la gorge ? Je me contente de filmer un plan rapproché sur la fille, ce qui me permettra éventuellement de couper le « Certainly » de Montag. La plus grande preuve de bêtise et d'amateurisme que peut donner un acteur, c'est la volonté farouche de faire paraître son personnage plus intelligent que celui de son partenaire. Mes acteurs préférés sont ceux qui aiment avoir l'air idiot : Michel Simon, Belmondo, Albert Rémy, Jean-Pierre Léaud, Michel Piccoli, Jean Yanne, presque tous les Italiens, Mastroianni, Gassman, Sordi, Tognazzi...

Pour gommer les naïvetés d'Oscar et déniaiser le happy-end, j'improvise un plan de rencontre entre Jérémie Spencer, le premier homme du film, et Clarisse qui vient mordre dans sa pomme. Je modifie également l'ordre des événements dans la scène pour retarder le moment des retrouvailles entre Clarisse et Montag.

Comme dans le roman, les hommes-livres passeraient autour d'eux en récitant. J'ai engagé un Chinois, une Espagnole, une Allemande, un Grec, un Japonais, un Russe, un Norvégien, un Italien et tous doivent prononcer quelques phrases. Voilà ce que je dois absolument tourner demain, afin de libérer Oscar et Julie. Je n'ai encore aucune idée quant à la façon dont je vais tourner ce plan final. Si j'étais croyant, je prierais ce soir pour que le temps soit beau demain et qu'une bonne idée me vienne dans la nuit.

JEUDI 14 AVRIL
Ce matin, à 6 heures, de ma fenêtre au 25e étage du Hilton, j'ai vu la neige tomber sur tout Londres, épaisse, dense, têtue. A Black Park, tout était blanc ! J'ai décidé de tourner quand même et de profiter de la neige. Nous avons installé un large plancher au bout du lac, des feux à deux ou trois endroits et à midi nous étions prêts à tourner le long plan final. Clarisse arrive, en profondeur, récitant le début des « Mémoires de Saint-Simon » en français, elle croise d'autres hommes-livres qui récitent en russe, en allemand, etc. Elle rejoint Montag qui, un livre à la main, apprend un passage des « Histoires Extraordinaires » d'Edgard Poe : « J'ai à raconter une histoire dont l'essence est pleine d'horreur... » Les hommes-livres





Montag fauche un livre : « Gaspard Hauser » de Jacob Wasserman.


451
GASPARD
HAUSER



Rencontre de Clarisse et Montag

passent et repassent devant le lac pendant que la neige tombe, voilà le plan final que je suis impatient de voir en rushes. Mes craintes sont que plusieurs des étrangers que j'ai recrutés aient l'air trop misérable sous cette neige ; certains ont fait des mimiques, ils étaient vingt-cinq à passer et repasser devant la caméra qui panoramiquait à 300 degrés, donc difficiles à contrôler tous. Enfin, on verra bien.
Après le tournage, petite fête improvisée dans mon bureau à Pinewood pour fêter l'anniversaire de Julie en même temps que son dernier jour de travail avec nous. A l'encontre de son partenaire, Julie est aimée de toute l'équipe. Elle a beaucoup d'amis qui venaient souvent nous regarder tourner et chaque fois elle me demandait l'autorisation. La dernière fois, je lui ai dit que c'était merveilleux d'avoir autant d'amis et j'ai ajouté : « C'est curieux, on ne voit jamais les amis d'Oscar sur ce tournage... » Elle a répondu avec un gentil sourire : « C'est parce que nous ne tournons pas en Autriche. »

VENDREDI 15 AVRIL
La neige fond et cette fois Black Park est réellement impraticable. Il nous reste à tourner là cinq ou six plans avec zoom sur des hommes-livres et le soleil est indispensable. Cette série de plans est remise à plus tard.
En studio, nous filmons les évolutions sur fond bleu des quatre hommes volants pendant la poursuite de Montag. Ils sont attachés et maintenus en l'air par des fils, c'est très pénible pour eux et pour nous assez ridicule à regarder. Le résultat dépendra de la qualité du truquage.
Pour cette même scène de poursuite, il me manquait un gros plan d'Oscar Werner, caché sous une bâche dans une barque. Nous avons installé la barque sur le plateau, l'éclairage est prêt. On vient m'annoncer qu'Oscar Werner, en train de se postsynchroniser sous la patiente supervision d'Helen Scott, ne veut pas venir tourner tant que notre producteur, Lewis Allen, qu'il a fait appeler, ne lui aura pas apporté son chèque de la semaine. Je ne peux pas attendre et je tourne avec son double en ne montrant que les mains qui surgissent derrière la bâche et le sommet du crâne. Voilà comment se termine ma collaboration avec Oscar Werner que je ne reverrai plus avant son départ pour Hollywood demain ni, je l'espère, par la suite.

SAMEDI 16 AVRIL
Le film n'est pas absolument terminé, mais l'équipe est dissoute au terme de cette treizième semaine. Les techniciens indispensables seront engagés à la journée, probablement jeudi, vendredi et samedi prochains. Il nous reste à tourner :
1) Un travelling subjectif devant la maison Montag.
2) Des images d'antennes de T.V. sur les toits pour placer à deux endroits différents dans le film.
3) Des passages de la voiture de pompiers sur les routes et dans la campagne.
4) Quelques plans avec zoom à Black Park sur des hommes-livres.
Je cherche également une idée qui me permettrait d'utiliser différentes prises du long plan final sous la neige que j'ai vu hier aux rushes et qui est finalement ni trop réussi, ni trop raté.
« J'ai à raconter une histoire dont l'essence est pleine d'horreur. Je la supprimerais volontiers si elle n'était pas une chronique de sensations plutôt que de faits. » En définitive, la phrase d'Edgard Poe que j'avais choisie et que Montag récite dans le dernier plan ne figure dans aucune édition anglaise. Dans les éditions françaises, elle constitue le deuxième paragraphe de l'histoire intitulée « Bérénice » et peut-être faut-il l'attribuer à Baudelaire ? C'est ainsi qu'au lieu de réciter de l'Edgard Poe, Montag récite du Baudelaire traduit par Helen Scott !

MARDI 19 AVRIL
Résultat des Oscars. Julie le gagne pour « Darling » mais non Oscar Werner qui se voit préférer Lee Marvin pour « Cat Ballou ».

MERCREDI 20 AVRIL
Toute la journée, avec Suzannah et Thom Noble, projection des six premières bobines du film pour faire des rectifications de montage. Les plans ayant été choisis et montés au fur et à mesure du tournage, nous aurons évité cette fois le stade du premier bout à bout consternant. Ce n'est pas que le film dans son état actuel soit bien exaltant, certes, non, mais j'en connais déjà tellement les faiblesses que les solutions se présentent plus vite à l'esprit. Ce qui marche le mieux dans le film, c'est sa construction : la succession des scènes est harmonieuse et il serait presque impossible de les déplacer. J'avais supprimé une scène avant de la tourner et cela crée un tel vide qu'il m'a fallu en fabriquer une au montage en utilisant des morceaux inutilisés pris dans différents passages du film.
Ray Bradbury m'a donné carte blanche pour adapter son roman car il savait que c'était difficile, ayant lui-même tenté d'en tirer une pièce de théâtre. Nous avons travaillé dix ou douze semaines, Jean-Louis Richard et moi, pour construire tout cela et, le travail terminé début 1963, nous l'avons ensuite bien souvent repris, resserré, remanié afin que l'histoire tienne en 110 minutes et que le devis soit moins élevé.
Il s'agit sûrement d'un film déroutant, surtout pour une production de langue anglaise, mais dans son étrangeté il me paraît cohérent.
Je devrais être spécialement inquiet pour « Fahrenheit 451 », car René Clément déclare dans une interview : « Les films de M. Truffaut diminuent de qualité un à un. » C'est peut-être que je les choisis mal et que j'aurais dû accepter « Paris brûle-t-il » que Paul Graetz m'offrit avant de le confier à René Clément. A vrai dire, je n'avais guère envie de filmer les aventures du capitaine Alain Delon téléphonant au général Belmondo pour lui demander de contacter le sergent Orson Welles afin qu'il obtienne de l'amiral Mastroianni des faux tickets d'alimentation pour la résistante Leslie Caron cousine de Gert Froebe, colonel F.F.I. aux ordres d'Yves Montand, chef de la Gestapo, etc.
Dans le même trimestre, je refusai de tourner « A la Recherche du Temps perdu » ; j'écrivis à la productrice qu'aucun metteur en scène n'accepterait de presser la madeleine comme un citron et qu'à mon avis seul un charcutier du cinéma aurait le culot de tripatouiller Proust. Quelques semaines plus tard, elle obtenait l'accord du salon Verdurin, c'est-à-dire René Clément. Proust brûle-t-il dans « Fahrenheit 451 » ? Non, mais cet oubli sera bientôt réparé.

JEUDI 21 AVRIL
Soleil et temps splendide toute la journée à Black Park, et nous travaillons avec différents hommes-livres filmés séparément avec zoom : Réflexions sur la question juive de Jean-Paul Sartre, Le Corsaire de Byron, Le Progrès du Pèlerin, par John Bunyan, En attendant Godot, Alice au Pays des Merveilles, etc. De l'autre côté du lac, petite scène improvisée avec le Maitre de Ballantrae de Stevenson qui, avant de mourir, se récite à son neveu qui prendra la relève et deviendra à son tour ce même livre. Rien de mélodramatique là-dedans grâce à la vérité de l'enfant qui se trompe parfois dans son texte et fait alors de vraies mines d'écolier. Rafistolage du texte de manière à lancer l'idée de la neige que nous trouverons immédiatement après. En fait, il s'agira là encore avec Ballantrae d'une fausse citation car Helen a trouvé un texte plus adéquat dans un autre roman de Stevenson : « The Weir of Hermiston ».
Nous avons tourné aujourd'hui seize plans que je crois bons et il s'agit certainement d'une de nos meilleures journées de tournage. Equipe réduite, ambiance détendue, temps superbe, comédiens épatants.

VENDREDI 22 AVRIL
Moins de chance aujourd'hui. Trois plans d'antennes de télévision sur les toits de Pinewood. La pluie nous arrête. Plutôt que de faire le générique sur la voiture de pompiers que je préfère ne montrer qu'après la première scène, je voudrais le faire sur des antennes de télévision. Comme on ne voit rien d'écrit dans le film sauf les livres, il s'agira d'un générique lu à voix haute par une voix féminine.
Le tournage de ce générique est remis à plus tard et nous filons devant l'extérieur maison Montag filmer trois plans qui nous manquent. Là encore, nous ne pourrons en tourner qu'un seul à cause de la pluie. Pourtant il a fallu




Linda dénonce Montag à la police.

déplacer la voiture de pompiers et sept hommes que je n'ai montrés que de dos puisqu'il nous manque Oscar Werner, Cyril Cusack et Anton Diffring.
Séparation. L'équipe, cette fois, se disperse réellement et Suzanne Schiffman rentre à Paris s'occuper de ses enfants. Mieux que mon premier assistant, elle a été une assistante de première tout au long de ce tournage plus difficile pour elle et pour moi que les trois précédents. Il ne me reste plus à tourner que le générique, un de ces jours sur les antennes qui sont encore installées sur les toits du studio.

JEUDI 28 AVRIL
Avec un opérateur de remplacement, nous filons devant la maison Montag filmer les plans qui me manquaient : arrivée de la voiture de pompiers, descente des hommes... Ensuite, sur les toits de Pinewood une série de 25 zooms lents et rapides destinés à illustrer la lecture du générique. C'est vraiment, cette fois, le dernier jour de tournage du film.

VENDREDI 29 AVRIL
Pour la première fois, projection complète du film, sans interruption. Tout à coup, la construction du scénario me paraît moins forte que je ne l'imaginais. Lorsque Linda dénonce Montag je regarde ma montre, il est huit heures moins dix et je me dis : maintenant c'est le final, il faut aller vite. Lorsque la lumière se rallume il est huit heures et quart. En fait, il y a deux fins, la première se situant lorsque Montag grille le capitaine. Ensuite, commence une vague poursuite, vague car peu menaçante, et à cette fausse poursuite succède la séquence des hommes-livres. Celle-ci a le mérite de liquider dès le début et assez harmonieusement la séquence de la poursuite grâce au côté nettement conclusif de l'exécution-simulacre montrée sur la T.V. dans le wagon des hommes-livres.
Enfin, même mal rythmé, le film est dans son état définitif ; je n'envisage pas de supprimer ou de déplacer une scène. Il fait cent dix-huit minutes et je souhaite le ramener à cent dix, simplement par des resserrages. C'est à cela que nous allons nous attaquer à présent. Je regrette vivement de ne pouvoir montrer le film à mon ami Jean Aurel qui m'a tellement aidé pendant les montages de « Jules et Jim » et de « La Peau Douce » ; impitoyable et lucide, il est le meilleur critique des travaux inachevés donc améliorables. N'ayant confiance qu'en Aurel, je ne montrerai « Fahrenheit 451 » à personne d'autre avant la fin, car je suis hostile à la méthode Braunberger-Reichenbach qui consiste à solliciter l'opinion de trente personnes et ensuite à tenir compte plus ou moins des suggestions recueillies.

MARDI 3 MAI
Quoi de neuf, à Pinewood ? Charlie Chaplin a terminé son tournage et il fait la synchro. John Huston tourne « Casino Royal », mais seulement les scènes dans lesquelles paraît David Niven.

Lorsqu'un film est au montage, on éprouve une grande impression de liberté. Les comédiens peuvent bien se droguer, se casser une jambe dans la neige ou se suicider, on s'en fout, on n'a plus besoin d'eux, on dispose de plusieurs centaines de petites images qui sont leur représentation améliorée et ces images, on les coupe, on les colle, on les assemble, on les ajuste paisiblement, comme un artisan.

Ces comédiens sont peut-être déjà sur un autre film ou en vacances ; il est certain que le tournage s'estompe dans leur esprit alors que pour moi, au contraire, il ressuscite tous les jours sur la moritone au ralenti : « Tiens, la petite a le visage gonflé là, c'était le jour où elle a dormi après déjeuner... Ici, Toto bafouille, il avait dû boire un coup de trop... Ah ! La femme du square a une dent en or... Zut, on voit le soutien-gorge de la téléphoniste quand elle remet la fiche..., etc. » Sur la moritone, on arrive à en savoir plus long sur les acteurs qu'ils n'en avoueront jamais à quiconque. On peut voir s'ils étaient heureux ou malheureux tel jour, s'ils avaient fait l'amour ou s'ils étaient indisposés. Des trois mille films que j'ai vus, le plan le plus beau est dans « Singin' in the Rain ». Au milieu du film, Gene Kelly, Donald O'Connor et Debbie Reynolds, après un moment de découragement, reprennent goût à la vie et se mettent à chanter et danser dans l'appartement. Leur danse les amène à sauter par-dessus un divan sur lequel ils doivent se retrouver assis, côte à côte, tous les trois. Au cours de sa cascade dansée par-dessus le divan, Debbie Reynolds fait un geste décidé et rapide, rabattant d'une main preste sa petite jupe rose plissée sur ses genoux, de sorte qu'on ne puisse pas voir sa culotte lorsqu'elle retombe assise. Ce geste rapide comme l'éclair est beau parce que dans la même image nous avons le comble de la convention cinématographique (des gens qui chantent et dansent au lieu de marcher et parler) et le comble de la vérité, une petite demoiselle soucieuse de ne pas montrer ses fesses. Tout cela s'est passé une seule fois il y a quinze ans, cela a duré moins d'une seconde mais a été impressionné sur la pellicule aussi définitivement que l'arrivée du train en gare de La Ciotat. Ces seize images de « Singin' in the Rain », ce beau geste de Debbie Reynolds, presque invisible, illustrent bien cette seconde action des films, cette seconde vie, lisibles sur moritone.

En fait, c'est sur la table de montage qu'on commence réellement à découvrir un acteur, c'est seulement là qu'on fait sa connaissance et c'est pourquoi il faut faire deux films avec ceux que l'on aime. Le rôle de Catherine dans « Jules et Jim » était si varié qu'il nous a fallu,

Jeanne et moi, attendre bien longtemps pour dégoter un sujet qui ne comporterait pas une seule image commune aux deux films. L'objet de nos retrouvailles sera « The Bride Wore Black », le premier roman de William Irish, à la fin de cette année.

MERCREDI 4 MAI
J'ai raconté à la date du 13 avril mes ennuis avec le mot « certainly » prononcé sans humour par Oscar Werner. Eh bien, Thom Noble a trouvé dans une autre scène une série d'hésitations de Montag, quelques « Heu... heu... », et il m'a fait la bonne surprise de placer ces « Heu... heu... » dans la bouche de notre héros à la place du « certainly ». Ça marche très bien. Hitchcock a peut-être raison quand il dit que les acteurs sont du bétail puisque aussi bien on pourrait remplacer « I love you » par un braiement, un hennissement ou un beuglement dans la bouche de n'importe lequel d'entre eux.

JEUDI 5 MAI
Pour lutter contre la tendance naturelle qui nous pousse à améliorer un travail en remaniant sans cesse le début, quitte, pressés par les dates de livraison, à bâcler la fin, je m'efforce de pratiquer le système inverse, système du troisième tiers. En l'occurrence, cela consiste, après avoir bien regardé en entier ce film qui comporte douze bobines, à ne plus toucher aux huit premières tant que nous ne serons pas satisfaits des quatre dernières. Tous les matins, donc, projection des quatre dernières bobines deux fois de suite chacune avec huit interruptions pour discuter avec Thom Noble.

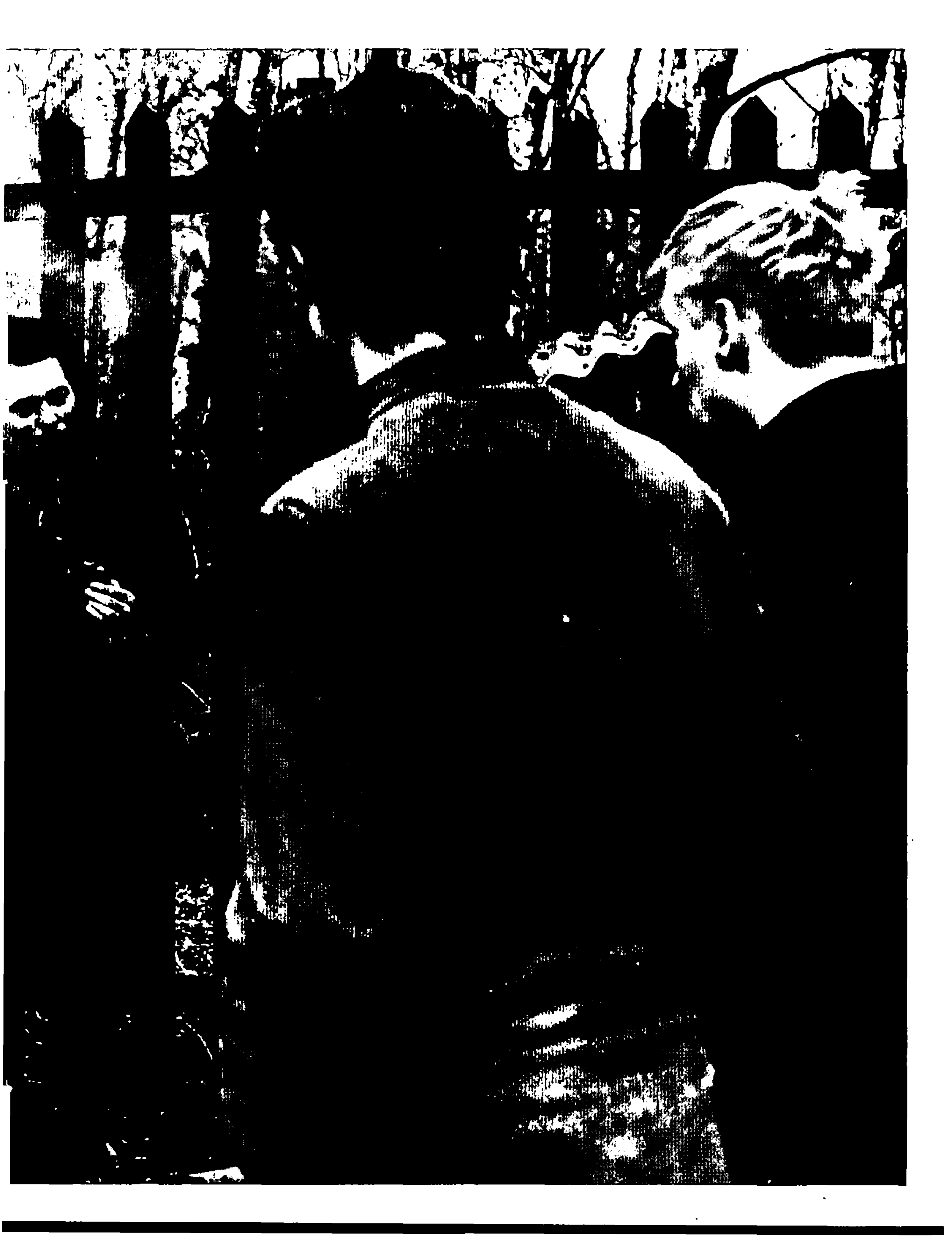
MARDI 10 MAI
J'avais pensé stopper ce journal au dernier jour de tournage, mais Jean-Louis Comolli me demande d'essayer de le mener jusqu'au mixage. Ce ne sera pas facile, à moins de rester dans les généralités. Je suis dans une période où une coupe de 3 secondes à laquelle je ne pensais pas il y a une semaine fait mon bonheur pour une journée. Or, il est bien connu que le bonheur se raconte mal. Par ailleurs, je pense beaucoup de mal de ce film scène par scène et plan par plan, mais l'énumération de toutes les laideurs que j'ai laissées entrer là-dedans tournerait au masochisme, surtout au moment où je m'emploie six heures par jour à les éliminer.

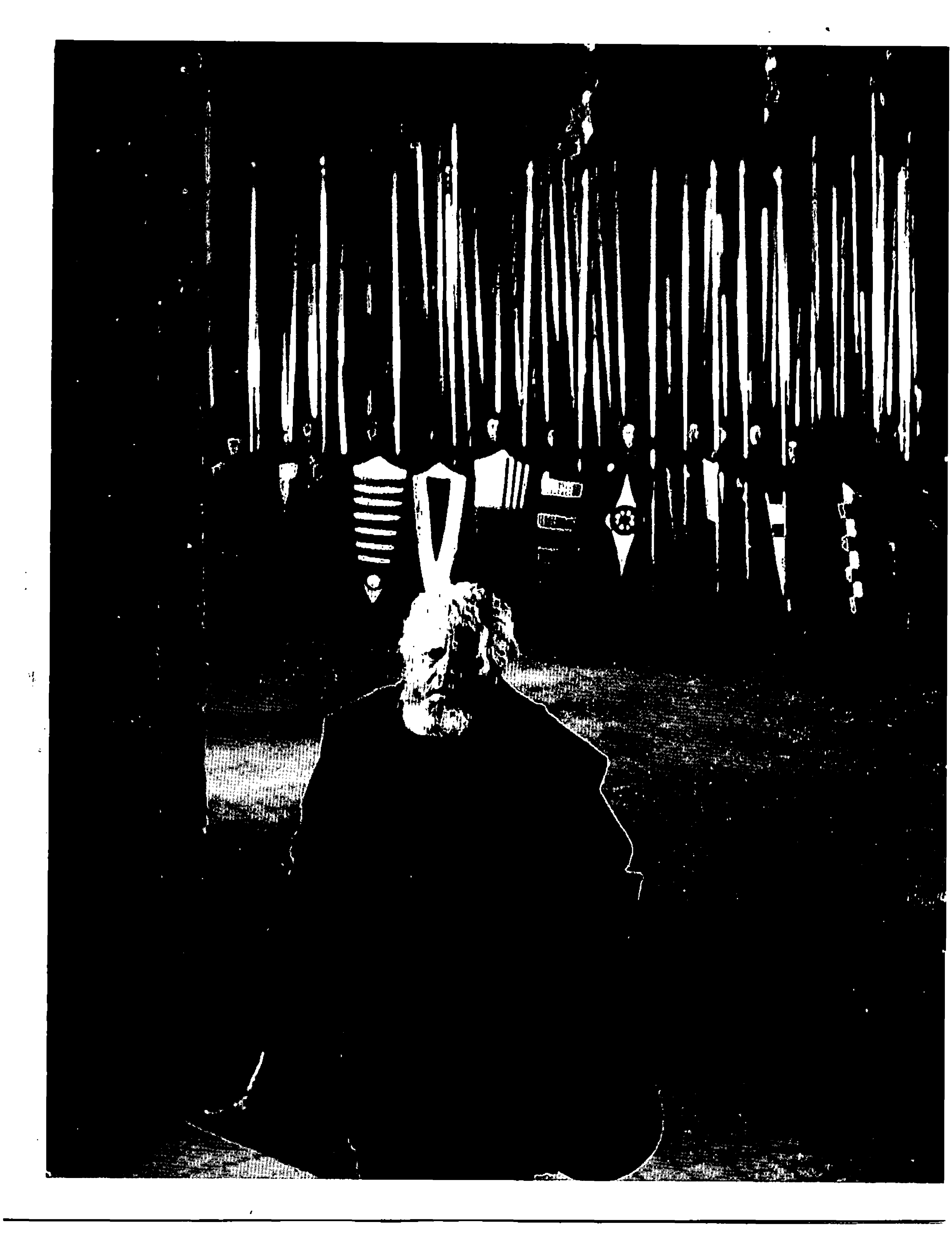
Je tenterai donc, toujours avec une franchise relative, de raconter les progrès du montage, d'évaluer l'apport du travail sonore qui va être fait par un très bon technicien, Norman Wanstall, et surtout de rendre compte du travail avec Bernard Herrmann, le compositeur de « Citizen Kane », « Amberson's », « L'Affaire Ciceron », « Vertigo », « Psycho », le musicien qui, à mon avis, peut le mieux servir un film.

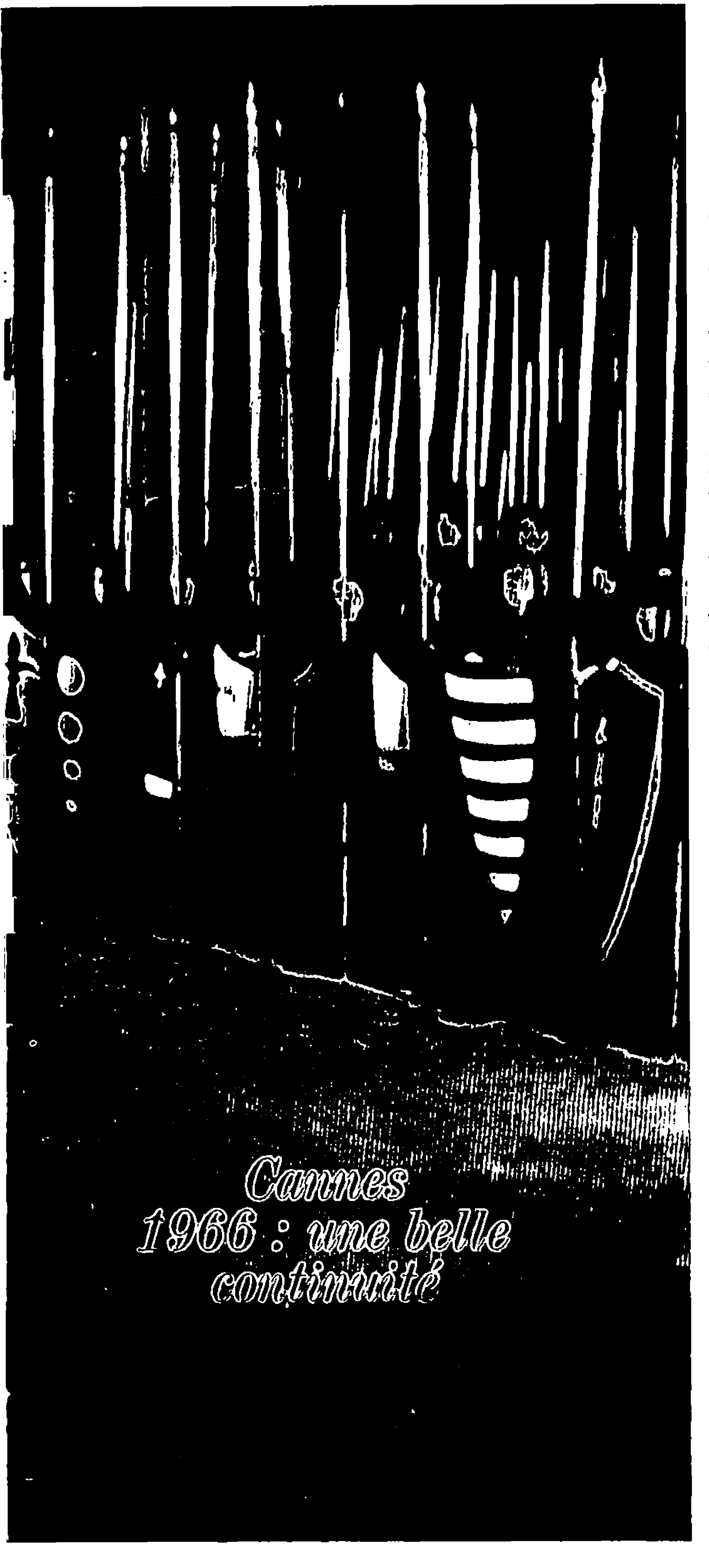
François TRUFFAUT.
(à suivre.)



Henri Brulard et Montag rencontrent les frères jumeaux Jane Austen's Pride and Prejudice.







Cannes 1966 : une belle continuité

On peut risquer les généralités suivantes à l'égard de la manifestation qui s'est déroulée sur la Croisette, du 5 au 20 mai inclus : 1° suprématie des grands noms : Welles-Shakespeare, Rivette-Diderot, Pasolini-Pasolini; 2° échec, partiel ou total, des grands noms : Losey, Richardson, Reisz, Sjöberg, Kawalerowicz...; 3° révélations ou confirmations marginales : Carlsen, Janeso, Schloendorff; 4° oui, mais le palmarès, très original décidément, distingue Lelouch et Germi, et même Lewis Gilbert : rien ne sert, cependant, de s'étonner, car il n'est que de relire la liste des palmarès précédents pour prendre conscience qu'une belle continuité, à deux ou trois exceptions près dues au hasard ou à la malchance, est ainsi préservée. Par ailleurs, il conviendrait de s'interroger sur la validité d'une réglementation qui, pour ne pas faire de peine à Franco, écarte de la compétition « la Guerre est finie », alors que tel « Doctor Zhivago » a tout pour mécontenter à la fois les Russes et les cinéphiles. Heureusement, il y a la S.I.C., utile, nécessaire et cohérente : on lui pardonnera sa faiblesse coupable pour les balbutiements et les pochades « pop », et on la félicitera de montrer des œuvres adultes (Kyrou, Straub, Makavejev, Eustache). Enfin, on admirera une fois de plus le génie d'Henri Langlois et la diligence de ses collaborateurs, auteurs et exécutants d'une très bouleversante exposition, « 70 ans de cinéma », havre où entre deux épreuves redoutables il faisait bon aller se reposer et reprendre confiance. Nous n'oublierons pas ce musée imaginaire où le costume de Stroheim et celui de Lola Montes, les manuscrits de Dreyer et de Mizoguchi, la tête de mort de « Psycho » et un angelot de porcelaine bergmanien, la baraque de Méliès et le masque des hommes-chevaux du « Testament d'Orphée » vivaient une vie nouvelle à la faveur de rapprochements aussi inattendus qu'évidents : le cinéma, ses sources et son futur, était là, plutôt qu'au soleil artificiel où, quelques mètres plus loin, s'exacerbent et périssent les modes.

Jean-André FIESCHI.



1
Orson Welles : Chimes at Midnight

Question A la lecture, le scénario de « Falstaff » semblait beaucoup moins tragique que le film qu'il est devenu...
Orson Welles Oui, maintenant c'est une histoire très triste. Peut-être est-ce une erreur de ma part. Je trouve d'ailleurs le film plus drôle en anglais qu'en espagnol. La version espagnole est très bien faite, mais il y a eu des difficultés pour traduire les plaisanteries. Mon personnage en tout cas est moins drôle que je ne l'espérais. Mais plus j'étudiais le rôle et moins il me paraissait drôle. Cela m'a préoccupé pendant tout le tournage. J'ai joué trois fois ce rôle au théâtre avant le film, et Falstaff me paraît plus spirituel que drôle. Je ne pense pas grand bien des moments du film où je suis seulement amusant. Il me semble que Falstaff est un homme d'esprit plutôt qu'un clown. J'ai tout dirigé, tout joué en fonction de la dernière scène. De sorte que les relations entre Falstaff et le Prince ne sont plus celles, simples et comiques, que l'on trouve dans la première partie de l' « Henry IV » de Shakespeare. Elles sont une annonce, une préparation de la fin tragique. La scène de l'adieu est annoncée quatre fois dans le film. La mort du Prince, le Roi dans son château, la mort de Hotspur, qui est celle de la Chevalerie, la pauvreté et la maladie de Falstaff sont présentes tout au long du film et doivent l'assombrir. Je ne crois pas que la comédie doive dominer dans un tel film. Pourtant Falstaff représente un esprit affirmatif, à beaucoup d'égards courageux, et cela même quand il se moque de sa couardise. C'est un homme qui représente une vertu en train de disparaître, il mène un combat perdu d'avance. Je ne crois pas qu'il cherche quelque chose. Il représente une valeur, il est la bonté. C'est le personnage dans lequel je crois le plus, l'homme le plus entièrement bon de tous les drames. Ses défauts sont minimes et il en tire les plaisanteries les plus énormes... Sa bonté est comme le pain, le vin. C'est pourquoi j'ai un peu perdu le côté comique de son personnage : plus je le jouais, plus je sentais que je représentais la bonté, la pureté.
Le film parle aussi du prix terrible que le Prince doit payer en échange du pouvoir. Dans les écrits historiques, il y a ce balancement entre le triangle (le roi, son fils, et Falstaff qui est une sorte de père nourricier) et l'autre intrigue, celle de Hotspur, qui est beaucoup plus longue et très construite, très intéressante. Elle empêche le triangle de dominer la situation. Mais dans le film, qui est essentiellement fait pour raconter l'histoire de ce triangle, il y a nécessairement des éléments qui ne peuvent pas avoir la même existence que dans les œuvres originales. En face de Falstaff, le Roi figure la responsabilité. La chose intéressante de l'histoire est que le vieux roi est un meurtrier, il a usurpé le trône et cependant il représente la légitimité. L'histoire est extraordinaire parce que Hal, prince légitime, doit trahir l'homme bon pour devenir un héros, un Anglais héroïque et célèbre...
Question Le film devient une sorte de lamentation sur Falstaff...
Welles Oui, c'est peut-être vrai. J'aimerais qu'on le voie ainsi. Bien qu'il ne soit pas fait pour être seulement

cela, mais aussi une lamentation sur la mort de la « Joyeuse Angleterre », qui est un concept, un mythe qui a été très réel pour tous ceux qui parlent anglais, et qui, dans une certaine mesure, a été présent dans d'autres pays au Moyen Age. D'une manière générale, c'était l'époque de la chevalerie, de la simplicité, etc. Ce qui meurt c'est, plus que Falstaff, la vieille Angleterre, trahie.

Question Les « Ambersons » étaient aussi une lamentation sur une époque disparue...

Welles Oui. Non pas tellement sur une époque que sur le sens de valeurs morales qui ont été détruites. Dans le cas des « Ambersons », elles sont détruites par l'automobile. Dans le cas de « Falstaff », il y en a d'autres qui sont trahies dans l'intérêt du pouvoir, du devoir, de la responsabilité, de la grandeur nationale, etc. J'ai mis dans ces deux films un sentiment plus personnel, une émotion plus profonde que dans les autres. Les gens pensent que mes films sont violents et souvent froids, mais je crois que les « Ambersons » et « Falstaff » représentent plus que toute chose ce que j'aimerais faire au cinéma. Si j'ai réussi ou non, je ne le sais pas ; mais c'est ce qui est le plus proche de ce que j'ai toujours voulu dire.

Question Estimez-vous qu'il y a différence de style entre « Falstaff » et vos films antérieurs ?

Welles On a toujours accordé beaucoup d'importance au style de mes films. Pourtant, je ne pense pas qu'ils soient dominés par le style. J'en ai un, je l'espère, ou plusieurs, mais je ne suis pas essentiellement un formaliste. Je tiens surtout à rendre une impression musicale. Musique et poésie, plus qu'imagination simplement visuelle. Le côté visuel de mes films est ce qui m'est dicté par les formes poétiques et musicales. Je ne pars pas des formes pour essayer de trouver une poésie ou un rythme musical et les plaquer sur le film. Le film doit au contraire suivre ce rythme sans effort. Les gens ont tendance à penser que ma préoccupation première est d'ordre visuel, que les seuls effets plastiques m'intéressent. En moi tout cela vient d'un rythme intérieur. Il y a beaucoup de « belles » choses que je vois chaque jour dans ce film et que je n'avais même pas essayé de faire parce qu'elles n'avaient rien à voir avec lui. Je ne me promène pas comme un collectionneur choisissant de belles images et les collant ensemble. Je considère un film comme un moyen poétique. Je ne crois pas qu'il rivalise avec la peinture ou la chorégraphie, mais que son côté visuel est seulement une clef donnant accès à sa poésie. Il ne se justifie pas en lui-même. Aucun film ne se justifie en lui-même, peu importe qu'il soit beau, frappant, horrible, tendre... Il ne signifie rien, à moins de rendre la poésie possible.

Mais la difficulté vient de ce que la poésie suggère des choses absentes, évoque davantage que ce que vous voyez. Et le danger au cinéma, c'est qu'en utilisant une caméra, vous voyez tout, tout est là. Ce qu'il faut faire, c'est arriver à évoquer, à faire affleurer des choses qui en fait ne sont pas visibles, à opérer un enchantement. Je ne sais pas si j'y suis parvenu dans « Falstaff ». Je l'espère. Si oui, j'ai atteint ma maturité d'artiste. Sinon, je suis en décadence, croyez-moi.

Maintenant, j'essaye d'agir dans les films non par les surprises techniques, les chocs, mais par une plus grande unité de forme : la vraie forme du cinéma, la forme intérieure, la forme musicale. Je crois que l'on devrait pouvoir apprécier un film les yeux fermés, un aveugle devrait être capable d'apprécier un film. Nous disons tous : « Les seuls vrais films sont les films muets ». Mais, en fait, voilà 40 ans que le cinéma est parlant, nous devons donc y dire quelque chose, et quand quelque chose est dit, quand il y a un son et de la musique, cela doit avoir techniquement — maintenant je ne parle pas de poésie, mais de technique — une forme absolument reconnaissable, de sorte que l'on voie que tout se soumet à cette forme. L'idée, la conception intime de l'auteur du film, doit tendre à une forme unique, totale.

Question Pendant la réalisation de la bataille de « Falstaff » vous avez tourné des plans très longs et vous les avez ensuite raccourcis au montage...

Welles Oui, j'ai voulu d'abord, vous vous en souvenez, tourner des plans courts, mais j'ai dû les allonger parce que je me rendais compte que les figurants n'étaient pas bons s'ils n'avaient pas quelque chose de suivi à faire... On n'avait pas l'impression qu'ils étaient réellement en train de se battre, s'ils n'avaient pas eu le temps de se chauffer, c'est pourquoi les prises de vues étaient longues. Mais je savais que j'allais les utiliser en fragments courts. Par exemple, j'ai filmé les scènes de bataille avec une grue qui se déplaçait très rapidement au ras du sol, aussi rapidement que possible, pour suivre l'action. Et je savais exactement ce que j'allais faire après : couper et monter les fragments de manière à ce que chaque plan montre un coup, un contrecoup, un coup reçu, un coup frappé, etc. Mais jamais je n'ai pensé à utiliser plus d'une courte portion du champ couvert par la caméra. Maintenant, la bataille dure environ 2 minutes de plus que je n'avais prévu. Peut-être est-elle trop longue, je ne sais pas.

Question Le film devait commencer par l'assassinat de Richard II...

Welles Nous avons tourné la scène, mais ensuite elle ne m'a pas semblé suffisamment claire. Au lieu d'expliquer le contexte politique, elle risquait de le rendre confus. Il fallait aussi, pour la terminer, y travailler pendant 4 ou 5 jours, et je n'ai pas voulu entrainer le producteur dans une dépense de ce genre. C'est comme pour le débarquement d'Henry Bolingbroke, que j'avais aussi commencé à filmer. C'était une chose intéressante, et j'étais content de cette scène, mais je crois qu'un metteur en scène doit absolument pouvoir rejeter certains de ses plans, même les plus beaux. A mon avis, un auteur qui ne peut pas supporter l'idée de se débarrasser de quelque chose, sous prétexte que c'est beau, peut ruiner un film. Qu'un plan soit beau n'est pas une raison suffisante pour le garder. Vous vous souvenez des deux vieillards marchant dans la neige ? Images merveilleuses, mais je les ai retirées. J'aurais pu être indulgent envers moi-même et laisser le public voir ces plans. Tous les ciné-clubs du monde auraient dit : « Que c'est beau ! ». Mais ils auraient compromis le rythme interne du film. On doit être implacable avec sa propre matière. Un film se fait autant avec ce qu'on enlève que ce qu'on ajoute.

Question Vous arrive-t-il souvent d'avoir à sacrifier des scènes ?

Welles Pendant le tournage je sacrifie ce qui, selon moi, ne marchera pas, parce que trop difficile, inutile à l'ensemble du film ou ennuyeux. Je suis très facilement ennuyé et je pense que le public peut l'être aussi. Vous, cinéphiles, vous n'éprouvez pas cet ennui. Si je devais faire des films pour ceux qui aiment fondamentalement le cinéma, je pourrais être plus long. A mon avis, par le cinéma, on devrait être capable de raconter une histoire plus vite que par tout autre moyen. La tendance de ces vingt dernières années, surtout des dix dernières années, a été d'aller de plus en plus lentement et, pour le metteur en scène, de se complaire dans ce qu'on appelle des idées visuelles. Pour moi, l'une des forces du cinéma est sa vitesse et sa concentration. Par exemple, à la fin du film, il y a une scène qui n'est pas exactement semblable dans Shakespeare, quand Henri V donne des ordres pour que Falstaff soit mis en liberté, avec derrière lui les deux traitres, ennemis les plus acharnés de la clémence. Dans Shakespeare, la scène ne se passe pas avec Falstaff et il n'y a pas non plus les deux hommes. Leur attitude est typique, ce sont des politiciens de palais, les éternels comploteurs de palais. Je ne sais pas si le public remarque ce détail, que je trouve important. Je n'aime pas le verbiage, ni le temps perdu, j'aime ce qui est concentré et rapide.

Je sais que je perds beaucoup ainsi et que le public risque de laisser passer des choses. J'espère que certains verront tels détails et certains autres, des détails différents. Si tout est clair, précis, le film risque d'être bien mince. Je ne veux pas critiquer certains metteurs en scène contemporains que l'on considère comme très grands, mais souvent ils réalisent un effet et un seul. Vous pouvez voir le film dix fois, vous admirerez exactement la même chose, sans découvrir rien d'autre.

Je pense qu'un film doit être plein de choses, de détails qu'on ne voit pas la première fois. Il ne doit pas être

entièrement évident. Je n'aime pas les films minces...

Question Parfois vous tournez la même scène plusieurs fois, sur plusieurs jours, et pourtant vous ne visionnez presque pas vos rushes.

Welles Les rushes ne sont pas importants pour moi. Et je ne tourne pas vraiment une nouvelle prise au sens où on l'entend en Amérique, c'est-à-dire un plan qui ne colle pas pour des raisons surtout techniques. La plupart du temps en Amérique on le fait pour cette raison, moi je le fais parce que peut-être mon travail purement personnel n'est pas assez bon. Si je refais une scène, c'est parce qu'elle ne me paraît pas parfaite, et cela je peux le faire seulement quand je travaille dans le même décor. Je ne reviens jamais à un décor où j'ai fini de tourner. C'est un luxe que je ne peux pas me permettre. Mais quand j'ai les mêmes acteurs et que je me rends compte qu'il y a quelque chose qui ne va pas, il vaut mieux recommencer. A Cardona, nous n'avons pas fait beaucoup de prises parce que je n'avais John Gielgud que pour deux semaines. Je savais en partant qu'il restait tout un travail, que nous avons d'ailleurs fait par la suite, à Madrid. Je savais que je me servirais de doublures parce que John Gielgud jouait un rôle qui durait presque aussi longtemps que le mien. Falstaff est d'ailleurs le rôle le plus difficile que j'aie jamais joué et je ne suis pas encore convaincu de l'avoir bien rendu. J'aimerais refaire au moins trois scènes, en tant qu'acteur. Il faut être dur avec soi-même, quand on est en même temps acteur et metteur en scène d'un film. Et comme je l'ai dit, Falstaff est un rôle qui demande un travail énorme, un rôle très difficile.

Question Lorsque vous travaillez, il y a sur le plateau ce que l'on peut appeler une sorte de « désordre ordonné », par exemple quand vous passez d'une scène à l'autre dans la même journée de tournage.

Welles Il y a à cela plusieurs raisons. D'abord, ce qui semble désordonné a parfois en fait une parfaite logique. Pour tout expliquer à l'assistant et aux autres il faudrait dix minutes chaque fois : dire pourquoi on doit déplacer un projecteur, pourquoi je fais telle chose. Je ne le fais pas, et c'est pourquoi j'ai l'air d'être capricieux. Mais il y a beaucoup d'autres raisons. En extérieurs, par exemple, la position du soleil détermine tout, de sorte que je passe brusquement d'une séquence à une autre, ou même à une séquence qui n'était pas prévue pour ce jour-là, si la lumière me paraît convenir. Voyez-vous, je ne commence pas à travailler en me disant : « Aujourd'hui nous ferons telle séquence absolument », parce que si soudain la lumière du soleil convient à une autre, et si c'est la plus belle lumière du monde, la seule façon de rendre mes séquences belles aussi, c'est de filmer à ce moment précis. Voilà les deux raisons techniques à « ce désordre ordonné ».
D'autre part, il arrive que les acteurs ne soient pas en forme le jour prévu. Vous sentez qu'ils seraient mieux un autre jour, dans une autre ambiance. Ça ne va pas. Alors il faut changer, cela fait du bien à tout le monde. Quand tout l'éclairage est en place, tout changer pour passer à la scène suivante provoque des pertes de temps considérables, et vous savez que j'aime travailler vite. Aussi, je saute dans le plan de travail et je sème la confusion. Finalement, je perds moins de temps : le désordre ne signifie pas nécessairement que je travaille lentement. Je crois au contraire qu'il est terriblement nécessaire de travailler vite.

Question Quelle place accordez-vous à l'improvisation ?

Welles Dans les films, nous sommes toujours des mendiants, d'une certaine manière, nous nous tenons debout, les mains tendues, espérant que la manne tombe du ciel. Parfois on tourne en pensant que Dieu mettra quelque chose dans notre assiette, quelquefois il le fait et alors on s'en saisit.
Quelquefois les choses ne sont pas parfaitement au point et je tourne quand même. Je ne pense pas que cela fasse une grande différence. Comme vous savez, je suis d'une certaine manière un maniaque, un « perfectionniste », mais par bien d'autres côtés, pas du tout. Je laisse toujours certaines choses non élaborées, je ne crois pas qu'un film soit à faire comme ces tableaux où l'on peint une à une les feuilles d'un arbre. Je peux travailler et travailler encore sur le jeu d'un acteur, attendre jusqu'à ce que tout soit parfait. Mais en général je tourne plus vite et j'en suis satisfait. Je travaille d'une manière beaucoup plus brutale que beaucoup de metteurs en scène. Il se peut qu'il y ait encore un assistant en train de courir, mais ça m'est égal. J'avance. Je crois que ça contribue à garder au film son côté vivant. Le danger terrible pour un film est de dire : « Très bien... silence... longue pause », avec tous ces gestes, ce cérémonial. J'essaye de garder un peu le sentiment de l'improvisation, de la conversation... Habituellement, j'ai de la musique sur le plateau. Pas ici, parce que j'ai eu des difficultés pour le côté technique de l'organisation, à cause de la dimension du film et des difficultés de mon propre rôle, des costumes, etc. J'ai dû être beaucoup plus sévère que d'habitude. Mais presque toujours, quand je suis sur le plateau, il y a de la musique, pour essayer de faire oublier aux gens qu'ils sont en train de faire un film.
Pendant le tournage, j'élimine tout ce qui pourrait le ralentir. Pendant mes films, l'ingénieur du son n'a pas le droit de demander à ce qu'on refasse un plan. La seule chose qu'il doit faire, c'est prendre le son. Aucune script-girl, aussi bonne soit-elle, n'a le droit de parler. Si, sans parler, elle veut déplacer quelque chose, d'accord, mais elle ne doit jamais parler. Le son, le maquillage prennent une heure chaque jour. Si on ne laisse pas les gens parler, on gagne une heure de tournage. Je préviens mes collaborateurs, au début, qu'ils ne vont pas aimer le film parce qu'ils ne pourront pas y faire leur travail, que je ne les laisserai pas le faire. Je leur dis : « Restez, mais vous savez que vous allez être des « citoyens de second ordre » et personne ne demandera jamais : « Est-ce que ça va pour vous ? »
Il n'y a presque pas de maquillage dans mes films, je trouve ça mauvais. Je ne l'emploie que pour changer la forme d'un visage ou l'âge de quelqu'un, sinon pas de maquillage. En fait, je crois que j'ai été le premier metteur en scène à ne pas l'employer. Il n'y en a pas dans « Citizen Kane », sauf pour mon personnage. C'était la première fois, je crois. Peut-être aussi dans les « Raisins de la colère ». Je trouve que le maquillage est mauvais pour les films. C'est ce que pensent également les opérateurs. Si vous faites un référendum parmi tous les bons opérateurs du monde en leur demandant ce qu'ils pensent du maquillage, je vous promets qu'il y en aura 98 % qui seront contre. Mais les opérateurs ne veulent pas prendre la responsabilité d'attaquer le travail des maquilleurs, c'est pourquoi ils ne vont pas trouver le metteur en scène pour lui demander : « Pourquoi tout ce maquillage ? » Ils laissent les gens continuer à se barbouiller, ce qui est inutile.

Question Avez-vous travaillé longtemps à votre projet avant de tourner « Falstaff » ?

Welles Oui, j'ai fait tout un tas de recherches, j'avais d'ailleurs déjà travaillé sur cette époque bien avant. Je la connais donc assez bien. Mais quand vous avez fait ces recherches, ensuite... Les éléments de la recherche sont seulement une préparation, vous ne devez pas en faire des pièces de musée, vous devez créer une nouvelle période. Vous devez inventer votre propre Angleterre, votre propre époque, à partir de ce que vous avez appris. Le drame lui-même impose l'univers dans lequel il va se dérouler.

Question Quelle importance accordez-vous au décor dans vos films ?

Welles Très grande, évidemment. Mais un décor ne doit pas paraître parfaitement et seulement réel. En d'autres termes, l'un des ennemis d'un film est le fait banal et simple. Un arbre, un rocher, vous savez, sont les mêmes pour celui qui prend une photo de famille le dimanche et nous. Aussi nous devons être capables grâce à la photo, l'éclairage et tout ce qui peut transformer le réel, de le charger d'un « caractère », parfois d'un « glamour », parfois d'un attrait, d'un mystère qu'il ne possède pas. En ce sens, le réel doit être traité comme un décor. Il y a aussi un problème esthétique qui n'est presque jamais résolu dans les films d'époque. Je ne sais pas pourquoi je dis presque, je devrais dire jamais dans l'histoire du cinéma, exception faite de quelques

films d'Eisenstein. Films que je n'admire pas particulièrement en eux-mêmes mais qui ont résolu ce problème. Le monde extérieur, le ciel avec ses nuages, les arbres, etc., n'ont rien à voir avec les décors ; aussi, peu importe que ceux-ci soient convaincants, en carton-pâte ou magnifiques, que les acteurs soient ou non en costumes d'époque, parce qu'ensuite ils montent à cheval, s'éloignent vers un endroit découvert, et soudain tout est banal, moderne. Vous sentez soudain qu'à n'importe quel moment, un avion à réaction peut traverser le ciel. Je ne sais pas pourquoi, mais je suis toujours conscient de la non-authenticité d'une époque, du fait que les acteurs sont en costumes et ont l'air faux, quand ils sont dans un décor naturel. Mais je crois que cela peut être résolu et je l'ai résolu, je crois, d'une certaine manière, dans « Othello », et davantage ici. Ce que j'essaye de faire, c'est de voir avec les mêmes yeux le monde extérieur, réel, et celui qui est fabriqué. De créer une sorte d'unité. Vous voyez un acteur portant correctement un costume parfait, tout est bien, il sort et soudain ça devient un costume loué. Les seuls films où cela marche, sont les westerns et les films japonais, qui sont comme des westerns parce qu'ils appartiennent à une tradition. Il se fait mille films de Samouraï par an, et mille westerns, mais ils se fondent sur une tradition où les vêtements et la nature ont appris à vivre ensemble et on peut les croire. Mais, voyez, par contre, dans « Henry V », les gens sortent à cheval du château et soudain ils se retrouvent sur un terrain de golf quelque part, se chargeant les uns les autres : vous ne pouvez y échapper, ils sont entrés dans un autre monde.



Page précédente : Orson Welles et Jeanne Moreau ; ci-dessus : tournage de « Chimes at Midnight ».

Question Il y a dix ans, à Edimbourg, vous avez dit que peut-être un mariage heureux entre Shakespeare et l'écran était possible...

Welles Quand j'ai fait cette remarque, j'essayais de plaire à mon public. C'était sûrement de la démagogie. Je devais faire un cours de deux heures à un public qui n'avait pas aimé mon « Macbeth ». Alors il fallait en faire un ami, et la première chose que je pouvais faire, c'était d'admettre que j'étais en partie d'accord avec eux au sujet de « Macbeth » ; et d'une certaine manière, c'était vrai.

C'est qu'en plus de la reconstitution d'époque, il y a un autre problème avec Shakespeare, celui du texte, bien sûr. Quand il écrivait comme on le faisait à l'époque de Lope de Vega, ou plutôt à l'époque de Shakespeare — parce que l'anglais de ce point de vue est plus riche qu'une langue latine — il le faisait pour un public qui ne voyait pas, mais était capable d'écouter. Tout comme le public de cinéma aujourd'hui voit tout, mais n'entend pas. Shakespeare a écrit dans ce sens, et il y a dans ce qu'il dit une densité qu'on ne peut pas changer. C'est ce qui peut le rendre difficile pour le public d'aujourd'hui... Par exemple, on ne peut pas s'attendre à ce qu'un public populaire apprécie dans un film le discours du Roi sur le sommeil, à moins d'avoir affaire à un public anglais... En anglais, le texte possède un pouvoir, une magie capables d'immobiliser 2 000 G.Is au Viet-nam. Mais traduit en français ou en espagnol, il peut rater complètement son effet. Il n'y a rien à y faire.

Question Ce qui est beau dans le personnage du Prince, c'est qu'il est toujours l'ami de Falstaff, mais qu'à chaque instant quelque chose laisse prévoir sa disgrâce...

Welles C'est là que réside l'idée de base, et je l'ai montré plus nettement qu'au théâtre. Beaucoup de critiques de théâtre trouvent que la scène du bannissement, à la fin de « Henry V », est de trop, un peu brusque et invraisemblable. C'est simplement dû au fait que la pièce est souvent mal jouée. J'espère que dans le film on comprend mieux ce que le Prince va faire, qu'il doit trahir Falstaff... Je ne crois pas que son discours soit choquant pour le public. Bien sûr, le problème de la langue reste entier, mais heureusement le film ne comporte qu'un discours de ce genre. On ne peut pas le couper simplement sous prétexte qu'il ne passera pas autrement qu'en anglais. Même si ce n'est pas un grand moment du film, il est indispensable pour comprendre ce qui se passe dans la tête du Prince. Peut-être devrait-on le couper pour les autres versions que l'anglaise. Je ne pense pas que le reste du film pose des problèmes semblables, du moins je l'espère. La version espagnole est très bonne, la traduction et le doublage excellents, j'en suis satisfait. Pour en revenir au fameux discours, peut-être passerait-il mieux en allemand ou en russe ou en suédois... Shakespeare passe mal dans les langues latines, et quand on arrive à ce discours, que faire ? (Propos recueillis au magnétophone par Juan Cobos et Miguel Rubio. Avec l'autorisation de la revue « Griffith ».)



Henning Carlsen : La Faim

Cahiers Vos films sont tous différents par leur style et par leurs thèmes. Comment l'expliquez-vous ?

Henning Carlsen Je peux dire tout d'abord que mon premier film était la continuation directe de mon travail dans le court métrage. Car je l'ai fait en pensant tout le temps qu'il s'agissait d'un documentaire qui, par ailleurs, était un long métrage. Quant au second, je l'ai fait dans une sorte de panique, comme c'est souvent le cas pour un second film. Mais le sujet m'intéressait beaucoup : que se passe-t-il quand un homme de quarante ans tombe amoureux d'une fille de vingt ans ? A cela s'ajoutait une comparaison entre la jeunesse danoise pendant la guerre, et celle d'aujourd'hui. Un grand sujet en vérité. Mais j'étais alors très influencé par d'autres réalisateurs : Godard, Antonioni, Truffaut.

En ce qui concerne mon troisième film, « Les Chattes », honnête adaptation d'une pièce, j'ai été sur le point de sombrer en faisant un tout autre film que celui que j'aurais dû faire.

Lorens Marmstedt — qui vient de mourir — me demanda de travailler à ce script, et j'y ai découvert quelque chose qui avait des rapports avec mon premier sujet, avec l'inhumanité, avec les problèmes des minorités. De plus, en réalisant cette adaptation, je me suis dit que j'étais peut-être capable de faire un film comme « La Faim », sujet auquel j'avais pensé il y a longtemps.

Quand vous parlez de différences profondes entre mes films, je ne suis qu'à moitié d'accord car, en fait, il y a des points communs, il y a comme une ligne qui relie mon premier film au dernier, quelque chose que je ne peux d'ailleurs pas énoncer expressément.

Cahiers Vous avez parlé tout à l'heure de ce thème que constitue la position d'une minorité, face à la société.

Carlsen Oui. Ou tout simplement, une minorité qui n'arrive pas à établir le contact. Il y a aussi dans mes quatre films, un ou des protagonistes qui sont, en quelque sorte, à la recherche de leur juste place, de leur identité, en fonction de leur environnement. Et dans « Les Chattes », il y a même, en plus ou à côté de la recherche de l'identité, une tentative pour y échapper.

Cahiers Tous vos films ont, profondément, un certain côté documentaire. Comment affrontez-vous le document ?

Carlsen S'il y a bien un aspect documentaire dans ce que je fais, c'est peut-être parce que je suis impliqué dans la société que je filme. On ne peut filmer quelque chose sans y être plongé et sans subir, et agir, ce qu'on y trouve.

Mais, quand nous décidâmes de faire « La Faim », qui se passe en 1890, je me suis référé à beaucoup de films qui se déroulent à la même période pour me rendre compte de la façon dont d'autres avaient pu voir et traiter l'époque. Et il devint évident pour moi que tous commençaient par montrer un détail — ne serait-ce qu'une carriole, ou un costume, destiné à indiquer : ceci est le XIXe siècle —, ce que je ressens, personnellement, comme une chose presque malhonnête.

Donc nous décidâmes de ne rien indiquer du tout dans nos premières images. A tout le moins, rien d'évident qui puisse souligner l'époque. Nous avons trouvé et délimité un endroit, un milieu, qui pût paraître aussi peu exotique, à nous, que devait l'être pour Hamsun celui dans lequel il se situait, mais nous

avons beaucoup soigné l'exactitude.
Cahiers Alors, pourquoi cette photo très raffinée qui semble contredire le côté documentariste ?
Carlsen Il y a certains aspects du style documentaire qui seraient déplacés dans un film situé à une époque reculée. Il faut, en un certain sens, respecter la loi du film de fiction. Autrement, ce serait comme si on voulait faire croire qu'on était vraiment là, à l'époque, en train de filmer les gens. La photo, entre autres, fait partie des conditions inhérentes à la recréation, et qu'il faut accepter. Elle, est de 1966. Pourquoi le cacher ? Je ne veux rien ajouter, je ne veux pas retrancher non plus ce qui est normal dans un film d'aujourd'hui. Par contre, je peux jouer des objectifs. Avec les longues focales — le 100 par exemple —, on a l'impression d'obtenir quelque chose situé dans un autre temps. Pourquoi ? On le constate, on le ressent. C'est aussi pourquoi, lorsque je dois suivre un homme, dans une rue, je me mets de l'autre côté de la rue. Je me prive de la perspective, mais c'est avec la perspective, justement, qu'on a des ennuis dans ce genre de film.
Mais il est vrai que nous avons réfléchi à la photo. Nous avons examiné les photos de l'époque, et nous nous sommes demandés si nous ne devrions pas tourner le film en noir et blanc, ou faire un tirage en sepia, afin d'en retrouver le ton. Mais nous y avons renoncé car, en fait, on ne peut pas mimer le style des vieilles photos : le cinéma n'est pas la photo, tout simplement.
Nous avons aussi considéré la peinture. Nous avons passé pas mal de temps à regarder les peintures de Munch, à Oslo, et, en un sens, « La Faim » est inspirée de ses compositions. Outre le fait que Munch exprime certaines choses que le film aussi devait exprimer : la solitude, l'angoisse, et à travers des milieux, des sujets, qui ont des rapports avec ceux du film. Mais était-il possible d'éviter Munch ? Il était de la même période, et il faisait partie, à Oslo, du même clan que Hamsun : tout reliait donc, dès l'origine, sa peinture et « La Faim ». En outre Munch était très engagé dans son époque, au moins autant que Hamsun.
Cahiers Avez-vous tourné en vous fiant un peu au hasard, à l'inspiration ?
Carlsen Nous avons déterminé notre style avant même le scénario. Le scénariste, le chef opérateur et moi, sommes allés ensemble à Oslo, l'année dernière, et la première chose que nous avons découverte c'est que cette ville n'était pas exotique, par rapport à Hamsun, et qu'elle ne pouvait l'être par rapport à nous. Tout le reste s'ensuivit.
Cahiers En fonction de quoi avez-vous choisi l'acteur principal ? Et de quoi êtes-vous parti, vous ou lui, pour trouver toutes les choses qu'il fait dans le film ?
Carlsen Lorsqu'on nous proposa Per Oscarsson, je vis tout de suite que nul autre ne pourrait faire le film. Mais je


Page de gauche : Per Oscarsson dans « La Faim » : ci-dessus : Henning Carlsen.

ne savais pas encore tout ce qu'il était capable d'apporter. C'était début avril. Il s'est mis à travailler le livre. En septembre, au début du tournage, à Oslo, il est entré dans le film, rien ne l'a surpris, et il a été le personnage comme j'ai rarement vu acteur être un personnage. Là-dessus se sont greffées beaucoup de discussions pour savoir jusqu'où il pouvait aller. Il voulait s'éloigner du livre beaucoup plus que nous n'avions prévu. Nous avons beaucoup discuté, mais jamais il n'y eut la moindre dispute, il a toujours été un collaborateur extraordinaire. Et dans une entreprise de ce genre, l'amitié est extrêmement importante, il ne faut pas que l'atmosphère soit troublée par quoi que ce soit, car cela trouble aussi le personnage. Il fallait donc un peu le laisser faire, à l'intérieur de certaines limites. Mais les risques sont grands, avec ce genre d'acteur, de franchir les limites et de tomber dans le théâtre. Il était également dangereux de lui dire de se calmer, et de rester en deçà de ce qu'il voulait faire, il y fallait de la patience. Mais en même temps, il aurait été impossible de faire le film avec quelqu'un à qui il aurait fallu tout expliquer. Il fallait quelqu'un qui puisse offrir quelque chose de lui-même. C'est cela aussi qui faisait du film une sorte de documentaire.
Cahiers Aviez-vous beaucoup improvisé dans vos deux premiers films ?
Carlsen Dans « La Faim », il y a eu beaucoup de choses qui n'étaient pas prévues. Mais dans « Les Chattes », il n'y a rien eu en dehors du dialogue déjà écrit. Dans « La Faim », bien des détails nous sont venus en cours de tournage.
Cahiers Dans la première scène de l'appartement, on se demande si c'est un flashback ou une représentation mentale, un rêve.
Carlsen Il me semble évident que ce ne peut être un flashback, car à ce moment, elle et lui sont étrangers l'un à l'autre. Par ailleurs, je sais qu'on m'a reproché d'avoir mis trop de rêves dans le film, mais les hantises du personnage font bien partie de son univers (il est un peu schizophrène), et j'ai essayé de les rendre de façon à ce qu'on sente bien qu'il s'agit de rêves.
Cahiers Il y a aussi une chose très belle dans le personnage, c'est la façon dont son orgueil est exprimé.
Carlsen C'est chez lui le principal, ce qui le caractérise. Et si Per Oscarsson n'avait pas saisi cela, tout aurait été perdu, car c'est de là que tout part.
Cahiers N'avez-vous pas eu l'idée de transposer le roman à notre époque ?
Carlsen Je voulais rester fidèle au livre, et cela impliquait de conserver l'époque. Mais nous avons pensé, à un certain moment, partir de ce point de vue : Per Oscarsson aujourd'hui, dans Oslo. Nous l'aurions suivi et, graduellement, aurions éliminé l'époque actuelle et serions peu à peu entrés dans le passé. Mais nous avons abandonné, pensant que ç'aurait été une sorte d'astuce intellectuelle, qui aurait peut-être dérouté les gens et qui n'avait pas grand-chose à voir avec le sujet. Quant à faire se dérouler le film entièrement de nos jours, nous avons pensé que cela nous aurait fait perdre beaucoup, en ce qui concerne l'atmosphère, sans parler du fait que ç'aurait été presque incroyable aujourd'hui, dans le contexte du Welfare où vit notre société. Nous avons aussi envisagé de situer l'action aujourd'hui aux Indes. Mais, la faim là-bas, ne doit pas faire un sujet de film.
Cahiers Per Oscarsson est toujours en train de demander l'heure. Est-ce repris du livre, ou est-ce de vous ?
Carlsen C'est quelque chose qui vient directement du livre, qui entre dans le cadre de la position du personnage en face de la société. Or, chose étrange, Hamsun, dans son dernier livre « L'Herbe a repoussé », écrit après la guerre alors qu'il était âgé de 93 ans, décrit une situation exactement semblable : la façon dont un policeman et lui s'abordent ainsi dans la rue. Il a écrit ce livre, sorte de journal, pendant son procès. Et il raconte comment il a été soumis à un examen mental : le psychiatre lui dit qu'il est très vieux, que ses facultés mentales sont très diminuées... Or, il était en train d'écrire ce qui est peut-être le meilleur livre qu'il ait jamais fait. Ce livre se termine le jour où le juge prend la parole pour le condamner, en raison de la position qu'il avait pris pendant la guerre. Les derniers mots sont les suivants : « Aujourd'hui, le juge a pris la parole et j'ai terminé mes écrits. » C'est, précisément, la dernière chose qu'il écrivit.
Cahiers Avez-vous l'intention de continuer à faire des adaptations de romans ou de filmer des scénarios personnels ?
Carlsen Je n'ose pas pour le moment écrire mes propres scénarios. D'une part, je suis engagé dans certains projets, de l'autre... je pense qu'il y a tant de gens qui se sont déjà parfaitement exprimés que je peux toujours y trouver quelque chose qui corresponde à ma propre inspiration. (Propos recueillis au magnétophone par Stig Björkman et Jean-André Fieschi.)



3

Volker Schlœndorff : Der junge Törless

Parmi les jeunes cinémas que les « Cahiers » ont commencé d'explorer, il en est un qui vient d'atteindre Cannes : l'allemand, avec le remarquable « Elève Törless », de Volker Schloendorff, avec « Nicht Versöhnt » (Semaine de la critique), qui n'est plus, ici, à découvrir, et « Es » (de Schamoni, à citer, hélas, seulement pour mémoire). En attendant l'entretien (déjà sur bande) avec Jean-Marie Straub (qui prépare actuellement sa « Chronique d'Anna Magdalena Bach »), et celui, projeté, avec l'écrivain cinéaste Alexandre Kluge (qui termine son premier long métrage), voici celui avec Volker Schloendorff. A travers ces propos, commence à se dégager, dans son contexte, le portrait des possibilités et difficultés d'une naissance au cinéma. M. D.

Cahiers Il y a six ans, nous avions eu une conversation, à la cinémathèque...

Volker Schloendorff Oui, nous nous y rencontrions. Et si l'on me demandait avec qui je me sens des affinités, à quel groupe j'appartiens, ou qui m'a influencé, je répondrais : tout ce que je sais, c'est que nous nous sommes coudoyés pendant de nombreuses années, sur les quatre premiers rangs de la salle de la rue d'Ulm.

Cahiers Vous vouliez travailler dans le cinéma, et vous aviez déjà l'idée d'en faire, plus tard, en Allemagne, là où il n'y en avait pas.

Schloendorff Il n'y a pas besoin d'être très perspicace pour découvrir la nullité du cinéma allemand. Mais quand je suis venu en France, à 15 ans, je voulais déjà faire du cinéma (j'avais même été à l'école, en Allemagne, avec le garçon qui devait être l'opérateur de « Törless »). Donc, je suis venu en Bretagne, à Vannes (c'est même un peu là que « Törless » est né, j'ai retrouvé plus tard cette atmosphère à la lecture de Musil). Ensuite Paris : le lycée, la cinémathèque... puis, j'ai été longtemps assistant.
C'est pendant le tournage de « Marienbad », à Munich, que j'ai lu « L'Homme sans qualités ». En rentrant à Paris, j'ai travaillé avec Pitoeff qui montait « Les exaltés » de Musil. Là, il m'est devenu évident qu'on devait faire un film de « Törless », que j'avais lu entre temps. Mais comment ? J'ai pas mal hésité... C'est l'avance sur recettes, qui m'a permis, matériellement, de le réaliser. Car à cette époque, il y a huit mois, en Allemagne, les choses commençaient à changer, et on pouvait arriver chez un distributeur avec un projet de ce genre sans le scandaliser, ce qui était encore impossible un an auparavant. J'ai même obtenu de pouvoir décider de tout moi-même, de prendre des amateurs, de faire du son direct...

Cahiers Mais vous avez dû avoir des difficultés...

Schloendorff Oui. Et d'abord, s'ils m'ont laissé faire, ils ne m'ont pas aidé : on va le laisser se débrouiller tout seul... Alors bien, mais il y a des moments où j'aurais eu un peu besoin d'un directeur de production. Au moins d'un régisseur... Et puis on a quand même insisté pour que je prenne comme acteurs des gens formés dans les conservatoires, qui « savent parler », expression qui désigne ceux qui ne le savent pas. A la fin, je les ai recrutés, littéralement, dans la rue.

Cahiers D'où vient ce drame du cinéma allemand ? D'une part le mauvais commercial, de l'autre l'avant-gardisme fre-

laté, sans parler de ces critiques théoriciens auxquels on attache une importance gigantesque ?

Schloendorff D'une part, le public ne sait absolument pas à quel saint se vouer. Il n'a pas d'avis. Souvent, il réagit très bien, à des films étrangers, mais c'est un peu par xénophilie. Quant aux critiques (et il ne faut pas oublier que le nombre de journaux est très grand, et qu'ils sont très importants), on s'y fie aveuglément, car ce sont des « spécialistes », ils ont fait des études, ils ont des théories : ils savent... Même les producteurs et les distributeurs les craignent, et parfois les suivent, car il n'y a personne d'autre, aucun repère où s'accrocher, dans un monde où l'on n'a pas encore acquis le sens de certaines valeurs cinématographiques. Et puis, partout, ce côté systématique de la « culture », avec ses professionnels qui viennent tous de l'Université : car les critiques, les « Dramaturgen », les « Autoren » : tous sortent de là... plutôt que du cinéma.

Les jeunes cinéastes, eux, essaient systématiquement de prouver que le cinéma peut être un art, ce en quoi ils expriment très exactement le préjugé de tous les intellectuels allemands, qui n'ont pas encore admis ça. Essayant toujours de prouver que c'est un art, au lieu d'essayer de faire ce qu'on peut faire dans un art, ils faussent toutes les perspectives, et le résultat, c'est la caméra au plafond ou au plancher, le montage saccadé et le reste... pour ne parler que de ce qui saute aux yeux. S'ils oubliaient un peu de chercher l'art, ils finiraient peut-être par en faire.

Cahiers Le choix et la canalisation des interprètes ont dû être pour vous très importants.

Schloendorff D'une part je voulais avoir des caractères proches par certains côtés des personnages de Musil, pour ne pas avoir à composer et pouvoir les traiter de façon documentaire, de l'autre, je leur imposais un dialogue très travaillé, littéraire. Si j'ai gardé le côté littéraire du dialogue, c'est que cela contribuait à établir la distance que je voulais conserver, sur certains plans, et ensuite qu'il avait une densité telle que tout y était très bien dit et en très peu de temps. En plus, ça se parle, tout compte fait, bien mieux qu'un truc récrit pour faire « parlé », avec des tas d'hésitations et d'exclamations rajoutées. Le dialogue est une question d'impact, pas de réduction. Ici, une fois qu'on a reçu l'impact et qu'on est entré dans le jeu, le fait que les gens parlent comme s'ils avaient réfléchi à tout ce qu'ils disent, finit par paraître naturel : on ne se pose plus de problèmes, on marche.

Donc, je prenais les personnages pour ce qu'ils étaient eux-mêmes, et pour la façon dont ils répondaient aux personnages de Musil, et en même temps, ils n'étaient pas les personnages, dans la mesure où ils ne vivaient pas le film, puisqu'ils ne devaient pas jouer.

Cahiers C'est aussi ce qui m'a plu dans le film : qu'ils n'aient pas l'air de le vivre



Volker Schlœndorff : Der junge Törless.

— ce qui l'aurait d'ailleurs rendu déplaisant. Mais, étant donné le sujet, je me demande quand même comment ils ont vécu, disons le tournage, cette communauté du film, qui reconstituait la communauté du collège.

Schloendorff Comme je n'avais nullement l'intention de leur faire « intérioriser » ce qu'ils faisaient, ça arrangeait bien des choses. En plus, ils s'extériorisaient : ils pouvaient aussi bien s'amuser comme des gosses et faire des grimaces juste avant de tourner une scène. Moi je n'avais rien contre. Au contraire. Je préférais qu'entre les scènes ils pensent à autre chose, pourvu qu'ils arrêtent leurs plaisanteries quand je disais « moteur ». En plus, d'autres distances s'établissaient dans le film lui-même, du fait aussi de ce dialogue qui ne leur était évidemment pas naturel. Ça suffisait pour qu'il n'y ait pas de problèmes graves. Ensuite, tous sont rentrés au collège. Il n'y a que Törless (Matthieu Carrière) qui ait sans doute l'idée derrière la tête de devenir plus tard acteur. Car il a été un peu marqué par le film, et peut-être pas en bien. Je veux dire que ça a un peu forcé son évolution. En vivant dans cet univers de Musil, avec des personnages quand même près de lui, et dont les problèmes pouvaient le toucher, il a finalement fait un bond de trois ans. Car il lui aurait fallu sans doute trois ans pour comprendre et intégrer tout cela. L'itinéraire de son adolescence s'est fait dans un raccourci de trois mois, et, en un sens, il n'est maintenant plus tout à fait un adolescent.

Inversement, il a un peu modifié le personnage de Musil, car il est d'une sensibilité presque féminine et en même temps très arrogant (ou paraissant tel)... encore qu'il l'était un peu moins à la fin du film qu'au début. Or, le personnage de Musil était plus lourd, plus humble... c'était davantage Musil lui-même. Mais je préférais respecter le personnage que j'avais, parce que justement il collait à l'interprète, plutôt que de forcer l'interprète à être quelque chose qu'il n'était pas.

Mais celui qui aurait pu avoir le plus de problèmes, c'était Basini, la victime, or lui n'en n'a eu aucun ! Et s'il garde tout le temps dans le film une grande dignité, malgré le rôle qu'il avait, c'est que ce garçon (fanatique de cinéma, par ailleurs : il y va quatre fois par semaine), refusait absolument, non pas seulement son rôle, mais le film lui-même, en bloc. Il disait : c'est barbant, moi, ce que j'aime, c'est les films d'action ! Et c'est l'ensemble de ces refus, lié finalement, je crois, à une similitude profonde de son caractère avec celui du personnage de Basini, qui fait qu'il était capable, à la fois, de représenter Basini et de rester très dignement en dehors.

Quant aux tortionnaires, ce qu'il y a de bien, c'est que les théories avec lesquelles ils s'efforcent de justifier leurs méfaits (surtout Beineberg), sonnent encore plus faux et plus arbitraire dans leur bouche que ce n'était le cas dans le livre, où on leur concédait une assez grande capacité de réflexion intellectuelle, alors qu'ici on voit bien qu'ils répètent des choses, sur le modèle de ce qu'ils ont lu ou entendu mais qu'en aucun cas ça n'aurait pu sortir d'eux.

Cahiers Mais ce type de cruauté que le film montre, c'est bien celui qui se manifeste dans toutes les communautés fermées : collèges, casernes... ou le couvent de « La Religieuse ».

Schloendorff Oui, et la cruauté, elle est bien là, en eux-mêmes, mais justement, l'alibi qu'ils se donnent, les théories intellectuelles qu'ils prétendent vouloir expérimenter, n'en paraissent que plus fausses. C'est la cruauté à l'état brut, pas élaborée, directe, qui est en eux, comme en chacun de nous (et qui peut se manifester, justement, à certaines occasions, ou dans certains climats) et cela, ils le révélaient tout au long du tournage, ils allaient même parfois plus loin que je n'aurais pensé.

Cahiers Comment considérez-vous le discours final de Törless ?

Schloendorff Le principe de ce discours est bien dans Musil, mais je l'ai systématisé, car il est composé de choses qui, en fait, sont réparties, fragmentairement, dans tout le livre, ou qui y sont implicites. J'ai relié ça, j'ai explicité, et tout mis à la fin. Car j'ai préféré, tout compte fait, montrer les scènes de cruauté à la file, sans distance entre elles, et sans distance vis-à-vis du spectateur ou de quelqu'un d'autre, sans commentaires ni explications, avoués ou non, sans retours psychologiques, remords, ou autres justifications, à la différence du texte de Musil où il y a tout ça, mais implicite, ou explicité par bribes. J'ai supprimé les bribes et les implications, et j'ai tout reporté, mis sur le

même plan, dans l'explication finale. Dans ces scènes de cruauté, je me suis carrément limité aux moyens techniques classiques du film d'horreur, sans jamais arrêter leur flux, pour, justement, que le spectateur éprouve une montée, pour qu'il réalise seulement à la fin, au terme de ce qui est, j'espère, très progressif, jusqu'où il est allé. Donc, au début, on ne se révolte pas, et à la fin, au moment où l'on s'aperçoit qu'il faudrait se révolter, il est déjà trop tard. Exactement ce qui arrive à Törless.

C'est aussi cela qui justifie le discours final. Si je voulais qu'il arrive un peu au spectateur ce qui arrive à Törless, il fallait, au lieu de faire le bilan de l'évolution de Törless par fragments après chaque scène de cruauté, que je récapitule tout à la fin, en bloc, et dans un truc qui soit dit comme ça : paf ! Et c'est au spectateur, s'il le veut, de faire mentalement des retours en arrière et d'appliquer le discours à ce à quoi il se réfère.

Cahiers Ce qu'il y a de bien aussi, avec ce système, c'est qu'il est idéal pour le permanent. En effet, les gens qui verront le discours d'abord, auront une vision du film aussi intéressante, mais différente.

Schloendorff En même temps, ce système, comme vous dites, était dangereux. J'ai un peu hésité avant de faire ça. C'est toujours dangereux de tirer la moralité à la fin. En même temps, elle me plaît bien cette fin (bien qu'en fait, je ne veuille pas prouver quelque chose, ou alors, je ne le sais pas), et elle me paraît nécessaire, et même naturelle. De la part de Törless aussi, elle est naturelle. C'est logique qu'il pense à tout ça, et qu'il finisse par le dire, devant un auditoire choisi, parce qu'il aime bien, comme tous les adolescents, s'expliquer, parce qu'il voit là aussi l'occasion de faire son petit numéro, et qu'il ne lui déplaît pas non plus — c'est bien dans sa nature — de faire une belle sortie. Sans saluer.

Cahiers Le sujet du film me paraît aussi profondément allemand. La hantise de la logique, la systématisation. Et aussi l'envers de la logique : ce qui est au delà du rationnel, ou irrationnel. La fascination des limites, qui peut aller au pire ou au meilleur.

Schloendorff Oui, un peu ce qu'on a appelé les tendances faustiennes... il y a cela en effet dans l'âme allemande, cette sorte de déséquilibre, et ça se manifeste plus ou moins suivant les époques. Il se trouve que cela s'est historiquement incarné. En ce sens, j'ai voulu, ou accepté, le rapprochement qu'on peut faire entre mon film et cette réalité. Car, quand j'ai adapté ce livre, qui se passe en 1910, je ne pouvais pas ne pas penser à ce qui s'était déroulé entre temps. En un sens, j'ai même fait en sorte que le spectateur soit obligé d'y penser. J'ai montré la permanence de certaines tendances. Elles étaient bien là, à l'époque où le film se passe, et elles sont toujours là. Dans le pays où elles se sont concrétisées historiquement. Mais aussi ailleurs, où elles se sont aussi, parfois, concrétisées. Car elles sont, plus ou moins profondément, en tout homme.

Cahiers S'il n'y a pas de cinéma en Allemagne, c'est aussi parce qu'il s'est coupé de la réalité. N'est-ce pas dû au fait que l'Allemagne, en voulant renier une certaine réalité, qui était bien la sienne, a fini par renier toute la réalité, s'est coupée de toutes ses racines ?

Schloendorff C'est-à-dire que, sûrement, ça joue. Il y a la peur de toucher à ce qui peut être dangereux. Or tout peut être dangereux, forcément, la réalité d'autrefois, la réalité de maintenant... en même temps, on a des remords, de ne pas toucher à la réalité. Alors on fait des semblants d'approche, en faisant des manières. Mais on fuit tout ce qui est précis, ou on le noie. C'est un autre danger, ça. C'est même ça le plus dangereux : ne toucher à rien.

Oui, ça joue... Et il est certain que l'âme allemande est absente aujourd'hui de tout ce qui se fait en Allemagne. On veut absolument qu'il n'en puisse sortir que du mal. Comme s'il ne pouvait pas sortir aussi du bien de l'âme, disons, ou de la réalité de l'Allemagne, ou de n'importe quel pays.

Cahiers Pensez-vous qu'un film comme « Törless » va pouvoir apporter certaines choses, faire bouger certaines choses en Allemagne ?

Schloendorff Si le film marche, ce sera peut-être un bon point pour imposer des choses inhabituelles comme le son direct ou les acteurs non professionnels. Et peut-être d'autres, par voie de conséquence. Déjà, le producteur de « Törless » doit faire son prochain film en son direct. Mais le film les a pris par surprise. On l'avait même vendu au distributeur comme une chose gentille et poétique, plein d'uniformes bleu ciel et de poésie austro-hongroise. Mais, une fois la surprise passée, on l'a quand même accepté. Alors, j'ai sans doute dit que tourner en Allemagne, c'était un martyre de tous les instants, mais de toute façon, c'est un martyre partout, et on peut espérer qu'un jour, ce ne sera pas plus martyrisant en Allemagne qu'ailleurs.

En attendant, c'est toujours le néant cinématographique. Cela vient de ce que pas un garçon intelligent, au sortir du lycée, n'aura l'idée de s'orienter vers le cinéma, pas plus un technicien du son ou de l'électronique : ils vont tous vers l'industrie. Ils s'orientent vers ce qui pour eux est la pointe du progrès. Il n'y a vraiment que les derniers des derniers qui échouent dans le cinéma. Donc, même du point de vue technique, c'est le néant. Même les machinistes et les électros, vous n'en trouvez pas. Alors, je veux bien être optimiste, seulement, le mouvement qui fera remuer tout ça, la technique et le reste, je ne le vois toujours pas. J'espère, c'est tout...

Cahiers Et un film comme « Nicht Versöhnt », a-t-il eu ou aura-t-il des répercussions, sur la critique, les cinéastes, les producteurs ?... Le simple fait, déjà, que ce film existe, soit projeté...

Schloendorff Je peux dire que, là aussi, j'espère... mais la controverse Witsch, Böll et Straub a été une publicité involontaire qui fausse les choses dans l'esprit des gens. On va voir une adaptation, au lieu de voir le film pour ce qu'il est : un film. Cela nuit à la vision du public. Mais il est d'autant plus remarquable que le film ait été accepté par le public, ici, et qu'on l'ait gardé trois semaines alors qu'on s'attendait à le voir passer quelques jours. Seulement, pour qu'il produise vraiment son effet, il faudrait qu'il ait toutes ses chances de pouvoir être diffusé ailleurs, en Allemagne, faute de quoi ce que représente le film risque de se retourner contre lui, car on ne manquera pas de dire : oui, mais ç'a été une exception : en fait, le film n'a pas été commercial... Les choses ne sont pas encore jouées. Je peux simplement dire que j'espère, pour le film et le cinéma allemand, qu'il imposera certaines choses, mais c'est encore loin d'être fait.

En tout cas, j'ai une énorme admiration, d'abord pour la façon dont le film, l'affaire, a été montée, réalisée, et pour la qualité de ce film qui arrive vraiment à... marcher sur la corde raide, finalement, parce qu'il a supprimé tout ce qui est anecdote pour ne montrer, au lieu d'une scène, que les aspects essentiels de chaque scène, et c'est extraordinaire de rester ainsi pendant 50 minutes à la hauteur exactement déterminée d'un même propos, constamment tenu. Et tenu par tous (y compris les amateurs), et absolument tout le temps, et dans ce ton mi-récitatif, mi-naturel, en tout cas pas joué. Ça, c'est très fort.

Cahiers Vous avez parlé tout à l'heure, à propos du public, de xénophilie (chose, de toute façon, préférable à la xénophobie), or le fait est là que votre film et celui de Straub ont commencé par être remarqués à l'étranger. Je pense qu'il serait préférable que les bons films allemands soient remarqués et lancés d'abord en Allemagne et par des Allemands, mais enfin, pensez-vous que ce soutien extérieur va contribuer à imposer ces films, et par là, peut-être un nouveau cinéma ?

Schloendorff Que voulez-vous : là aussi, j'espère... mais le drame en fin de compte, ici, est que les gens n'ont pas un jugement personnel. Enfin, j'espère que ces influences seront favorables, mais je crois que, tout compte fait, l'influence majeure s'exercera sur les producteurs et distributeurs davantage que sur les réalisateurs et les critiques. Car ils sentent qu'il y a là quelque chose qui pourrait bouger et dont on pourrait tirer profit. C'est un peu ce qu'il fallait prouver, et qui est désormais prouvé : que ces films font parler d'eux au-dehors, donc, peuvent rapporter, alors que les films conventionnels allemands restent sur le marché allemand où ils perdent tant et plus... Maintenant, on pourra considérer même un film de jeune, abordant un sujet plus neuf, comme viable, ne serait-ce que commercialement, et, par là, le regarder d'un œil plus favorable. (Propos recueillis au magnétophone par Michel Delahaye.)



4
Andrzej Wajda : Cendres

Cahiers La construction de votre dernier film, « Les Cendres », décalque-t-elle fidèlement celle du livre de Stefan Zeromski, ou bien y a-t-il eu, de votre part et de celle de votre scénariste Scibor-Rylski, un gros travail de transposition et d'adaptation ?

Andrzej Wajda La difficulté venait du fait qu'il s'agissait d'un énorme roman d'un millier de pages, et dont l'action s'étale sur douze ans. La version que vous avez vue à Cannes est tronquée d'une heure : la version polonaise, en effet, dure quatre heures. De ces coupures proviennent peut-être certaines obscurités de récit !

Notre premier souci a été de trouver la meilleure construction cinématographique possible, sans pour autant trahir le livre de Zeromski. Je n'avais, pour ma part, jamais fait de film semblable à celui-là — par l'ampleur et par la durée — et je me trouvais donc en face de deux possibilités : opter pour un film grandiose, à grand spectacle, ou pour un film normal. Comme la cinématographie polonaise ignore la notion de producteur, et que cette fonction est en quelque sorte assumée par le metteur en scène lui-même, qui bénéficie ainsi paradoxalement d'une liberté d'action pratiquement illimitée, il ne s'est trouvé personne pour exercer un contrôle sur ce que je faisais. J'étais donc libre d'envisager le rapport que je voulais avec le public. Or, « Les Cendres » est un livre extrêmement populaire en Pologne, aussi populaire, si vous voulez, que l'est « Guerre et Paix » en Russie, et mon intention première était d'offrir de ce grand livre une certaine vision, destinée aux jeunes de chez nous qui ne l'avaient pas lu. Je voulais que mon film résume pour eux, tout en leur faisant retrouver par l'image l'essence de l'œuvre de Zeromski, toute une tradition littéraire, idéologique et artistique, spécifiquement polonaise. Le livre s'organise à partir du destin parallèle de trois héros de classe et de condition différente : un jeune homme libre, un paysan, un aristocrate. Il propose donc une certaine idée du dépassement de la condition individuelle de chacun d'eux pour atteindre à une vision d'ensemble, à une vision collective qui rend compte de la nation polonaise tout entière. Dans le film comme dans le livre, le destin de ces héros n'est pas conjugué, tout se passe différemment pour chacun d'eux. La difficulté première, en ce qui concerne l'architecture du film, venait donc du fait que dès que l'on commence à s'intéresser au destin particulier de l'un de ces personnages, il fallait passer à un autre. Pour ceux qui connaissent le livre, cela n'a évidemment aucune importance, mais les autres spectateurs peuvent être gênés par cette façon de conduire un récit. D'autre part, il m'aurait été impossible de centrer le film sur un personnage unique, car c'eût été une trahison inadmissible du sens même de l'œuvre de Zeromski.

Cahiers L'idée d'adapter ce livre est-elle de vous, ou bien s'agit-il en quelque sorte d'une œuvre de commande ?

Wajda La Pologne est un petit pays qui compte fort peu d'œuvres littéraires de grande valeur, et, d'autre part, très peu d'œuvres littéraires contemporaines peuvent y fournir une matière intéressante pour une adaptation filmique. Par ailleurs, il n'y a pas en Pologne de scénaristes professionnels. Il nous est donc très difficile de trouver des scénarios

originaux, et nous ne pouvons pas non plus, pour des raisons de droits d'auteur trop élevés, adapter des œuvres étrangères : pas même des œuvres de Joseph Conrad qui, pourtant, était polonais. Il nous aurait été impossible de faire « Lord Jim », par exemple ! C'est cette situation paradoxale qui nous amène de plus en plus à faire des films historiques adaptés de notre patrimoine littéraire classique. Cela peut vous paraître étrange que Hass (« Le Manuscrit trouvé à Saragosse »), Kawalerowicz (« Pharaon ») ou moi-même nous fassions aujourd'hui des films historiques : en fait, nous sommes guidés par le souci permanent d'établir un contact avec le public de notre pays, et nous pensons y parvenir justement par le biais de notre littérature classique. Notre génération a traité, dans ses films, des thèmes souvent identiques. Aujourd'hui, le thème de la guerre nous semble quelque peu épuisé, et nous nous tournons vers l'histoire plus ancienne avec l'espoir d'y trouver de nouveaux thèmes, de nouvelles formes, et de nouveaux motifs de réflexion : voilà très exactement les raisons pour lesquelles j'ai entrepris « Les Cendres ».

Cahiers Il nous semble pourtant que vous avez donné le meilleur de vous-même dans vos films à caractère contemporain, plus particulièrement dans « Les Charmeurs Innocents » et dans votre sketch de « L'Amour à vingt ans ».

Wajda Je regrette beaucoup, quant à moi, de ne pas avoir fait un long métrage du sketch dont vous parlez, car j'avais d'autres choses à dire sur ce sujet, mais d'une certaine façon, je pense aujourd'hui que de tels sujets sont dépassés. Dans « L'Amour à vingt ans », où j'analysais l'opposition de deux générations, celle qui avait vécu la guerre et celle qui était venue après, j'avais une certaine position morale contre la jeunesse que je montrais. Il est normal que chaque génération se défende contre celle qui vient après, moi je me suis défendu face à ces jeunes, évidemment pas contre les vieux, et c'est de cette position que venait, je crois, l'originalité du film.

Je reçois beaucoup de scénarios, mais je n'y trouve pas, en dehors de l'anecdote même, ce qui pourrait me satisfaire, ce que je voudrais exprimer visuellement, ce qui correspond à mon tempérament propre, à ma façon de voir les choses.

Cahiers Mais comment se fait-il qu'aujourd'hui, en Pologne, d'après ce que vous dites, un sujet contemporain semble moins toucher le public qu'un sujet historique ?

Wajda Il y a là, évidemment, un paradoxe, mais qui pourrait fort bien s'expliquer par le fait que nos auteurs classiques possédaient une grande force idéologique et sociale qui fait souvent défaut à nos auteurs contemporains. Je vous ai dit tout à l'heure qu'en réalisant « Les Cendres » je pensais surtout aux jeunes gens qui ne connaissaient pas le livre, mais, une fois le film terminé, j'ai eu l'heureuse surprise de voir qu'il



Andrzej Wajda : Cendres.

suscitait des discussions sans bornes, des controverses interminables qu'aucun sujet contemporain, à mon avis, n'aurait suscité. Pour nous, l'adaptation d'œuvres classiques n'est pas la marque d'un passéisme nostalgique, elle nous permet une prise directe sur la vie actuelle de notre pays. Vous savez, le public polonais est très averti, très mûr politiquement.

Cahiers Puisque « Walkover » vient de sortir à Paris, en même temps d'ailleurs que « Les Charmeurs Innocents », nous aimerions savoir en quoi a consisté la participation de Skolimowski à votre film.

Wajda C'étaient les premiers pas de Skolimowski dans le cinéma, mais il a en réalité, contrairement à ce que vous semblez croire, très peu collaboré à ce film. J'aime beaucoup ce que fait Skolimowski mais, malheureusement, je vois très peu de jeunes réalisateurs polonais qui s'engagent sur la voie qu'il a tracée !

Cahiers Quel est, d'après vous, l'apport principal de Skolimowski au cinéma polonais ?

Wajda La première fois que j'ai vu « Rysopis », j'ai été à la fois surpris et bouleversé, surtout par la manière extrêmement originale avec laquelle Skolimowski voyait les choses et les intégrait dans un espace d'une telle nouveauté et d'une telle fraîcheur. J'ai retrouvé avec une certaine émotion quelque chose de comparable à la surprise qui avait, en leur temps, accueilli mes premiers films. Je crois beaucoup au talent de Skolimowski, car il représente aujourd'hui ce qui manquait le plus à notre cinéma : une réelle jeunesse alliée à une réelle réflexion sur le monde.

Cahiers Vous avez réalisé un film en Yougoslavie : « Lady Macbeth de Sibérie ». Les conditions de travail que vous avez rencontrées là-bas sont-elles différentes de celles de la Pologne ?

Wajda Non, pas très. Le système de production y est semblable au nôtre. La difficulté était tout autre : il fallait que ce soit un film russe, et il est impossible de faire un film russe sans les paysages, les acteurs et la mentalité russes. On aboutit obligatoirement à quelque chose de falsifié, de pas naturel. Je crois m'en être tiré en exploitant certaines affinités naturelles, sur le plan du drame comme sur celui de la plastique.

Cahiers Votre style visuel semble de plus en plus axé sur l'opposition ou l'interpénétration de scènes très réalistes, voire naturalistes, et de scènes carrément oniriques ou improbables.

Wajda Certainement. Ainsi, j'ai le projet immédiat d'adapter un livre de Konwicki, qui porte sur l'interprétation des songes : on y passe constamment d'un plan onirique à un plan réel, vécu. C'est cela qui m'intéresse. Pour montrer l'interpénétration dont vous parlez, je pense filmer les rêves d'une façon très réaliste, très crue et, au contraire, filmer la réalité comme s'il s'agissait d'un rêve. Ce sera l'histoire d'un homme qui ne parvient pas à se délivrer de son passé, et j'aurais bien aimé la filmer avant « Les Cendres », ce sera donc un film qui viendra un peu en retard, mais il faut en prendre son parti : le cinéma polonais est toujours un peu en retard !

Cahiers Vous semblez avoir une prédilection pour le Cinémascope noir et blanc.

Wajda J'aime bien, en efffet, par tempérament, le Cinémascope noir et blanc, mais dans le cas des « Cendres », je dois avoir l'honnêteté d'avouer qu'il s'agissait aussi d'une nécessité économique : le film aurait coûté beaucoup trop cher en couleurs, et le tournage aurait duré beaucoup plus longtemps, ce qui n'était pas possible.

Cahiers Combien de temps à donc duré le tournage ?

Wajda Le tournage proprement dit a duré sept mois, et le travail d'ensemble nous a pris un an et demi.

Cahiers Bien qu'il s'agisse d'une adaptation, n'avez-vous pas intercalé dans le récit certaines images qui vous tenaient à cœur, nous pensons notamment au plan du cheval mort qui, après une chute vertigineuse, s'est écrasé dans le ravin ?

Wajda Dans le livre, le cheval meurt aussi, mais pas de la même façon, il ne tombe pas dans le ravin : cela, c'est une image essentiellement visuelle. Cela dit, je pense que je n'aurais pas dû faire cette séquence, que je considère comme une page noire à l'intérieur de ma création. Voyez-vous, je ne suis pas d'accord avec moi-même ! Mais le jeune acteur qui jouait cette scène était si mauvais que j'ai éprouvé le besoin de compenser ses défaillances par une image forte, spectaculaire. A vrai dire, si j'avais fait le film exactement selon mon cœur, je l'aurais entièrement centré sur l'épisode espagnol, qui contient les scènes que je préfère, celles qui me semblent correspondre le plus à ma manière et à mon tempérament. Ce sont là les servitudes de toute adaptation : imaginez-vous que le metteur en scène de « Guerre et Paix » puisse choisir de ne montrer que la séquence de Borodino, sous le prétexte que c'est celle qu'il aime le plus ?

(Propos recueillis au magnétophone par Jacques Bontemps et Jean-André Fieschi, avec l'aimable concours de Mme Rutha Sadoul.)



5

Pier Paolo Pasolini : Uccellacci e uccellini

Je n'ai jamais en quelque sorte « publié » un film aussi vulnérable, aussi délicat et aussi réservé que « Uccellacci e uccellini ». Non seulement il ne ressemble pas à mes films précédents, mais il ne ressemble à aucun autre film.

Je ne parle pas de son originalité — ce serait là sotte présomption de ma part — mais bien de sa formule, qui est celle d'une fable, avec son sens caché. Un conte qui, comme tous les contes, consiste en une série d'épreuves que les héros doivent surmonter. Mes héros, en l'occurrence, ne semblent toutefois pas recevoir de récompense après les avoir affrontées : ni royaume, ni princesse. Il ne leur reste, après, qu'à affronter d'autres épreuves. Aucune fable proprement dite n'a jamais fini ainsi ! En outre, pour ce qui est du milieu et des personnages, il s'agit ici d'un conte picaresque : les expériences « au niveau de la rue » de deux pauvres diables. Mais ce qui est picaresque est, en soi, une idéologie. En revanche, ma fable trouve son idéologie ailleurs que dans le picaresque et précisément en quelque chose qui contredit profondément toute poétique picaresque. La fable qui finit comme elle ne doit pas finir, le picaresque qui ne dit pas ce qu'il doit dire : voilà bien deux motifs de déception. Mais :

« Il faut décevoir. Sauter toujours sur
La braise comme des martyrs ridicules
[sur le gril... »

disais-je dans un poème, intitulé précisément « Projet d'œuvres futures ». Pietro Bianchi a parlé, dans sa critique de mon livre « Uccellacci e uccellini » — sans doute trompé par la bonhomie des textes et du matériel photographique — d'un apaisement intérieur de l'auteur : de la chute du vent impétueux de ma jeunesse. Peut-être le vent a-t-il cessé de souffler, mais ce qui lui a succédé, n'est certes pas une accalmie. Jamais je ne me suis exposé, je n'ai pris de risque, comme en ce film. Jamais je n'ai abordé dans un film un thème aussi explicitement difficile : la crise du marxisme de la Résistance et des années cinquante — poétiquement située avant la mort de Togliatti — soufferte et vue par un marxiste, de l'intérieur ; mais un marxiste qui n'est point du tout disposé à croire que le marxisme est révolu (le bon corbeau dit : « Je ne pleure pas sur la fin de mes idées, car quelqu'un viendra certainement relever mon drapeau et le porter en avant ! C'est sur moi-même que je pleure... »).

Il n'est naturellement pas révolu, dans la mesure où il sait accepter bien de nouvelles réalités (esquissées dans le film : le scandale du Tiers Monde, les Chinois et, surtout, l'immensité de l'histoire humaine et la fin du monde, avec la religiosité qui lui est implicite, qui forment l'autre thème de mon film).

Parmi tant de difficultés, j'ai eu, en revanche, la joie de diriger Toto et Ninetto : un Stradivarius et un petit fifre ; mais quel beau petit concerto !

Par conséquent — même si je ne puis imprudemment me ranger avec les critiques et les amis qui considèrent ce film comme le meilleur que j'aie réalisé — je crois, avec encore plus de fierté, pouvoir dire que mon film est pur.

Pier Paolo PASOLINI.

CHIMES AT MIDNIGHT
(FALSTAFF)
D'ORSON WELLES,
ESPAGNE

Là où « Le Procès » avait pu laisser craindre une alarmante codification formelle, « Falstaff », en marquant le retour au cycle shakespearien, réaffirme une éblouissante effusion créatrice, un épanouissement conjugué de thèmes, de formes et d'idées que guide une formidable générosité, alliée à une culture et à une intuition sans pareilles ; car jamais le génie universel de Welles ne fut plus nécessaire que pour mener à bien une œuvre délibérément installée, de par son projet même, au carrefour des grands thèmes et des grands mythes, au point de rencontre et de fusion des arts, là où la totalisation du savoir est indispensable à la création d'un univers nouveau : « Falstaff » n'étant pas la synthèse eisensteinienne des autres arts, ni l'appropriation viscontienne du théâtre et de l'opéra, mais bien un film résolument moderne et nouveau qui retrouve en cours de route, comme au gré de hasards bénéfiques (mais tout est surveillé et contrôlé, et nulle providence n'est ici requise), la peinture et la musique, la danse et l'architecture, l'opéra et le théâtre : et ce point d'incandescence où les savoirs et les formes se consument et renaissent s'appelle poésie.

Tout se passe comme si tout ce qui est grand dans l'homme, comme si tout ce qui fait l'homme, formait la matière nourricière même de cette méditation où divers modes de récit, fabliau, fable, conte, épopée, chronique, se juxtaposent ou s'entrecroisent pour tisser les fils d'une tapisserie essentielle où seraient représentés à leur juste mesure les rêves et les défaites, les tourmentes et les abandons, le familier et le grandiose : tous éléments pris en charge par une forme de narration tour à tour cahotique et incisive, elliptique et dilatée, qui raccourcit ou prolonge les scènes de manière toujours inattendue, jusqu'à accréditer chez le spectateur l'impression d'une figuration totale des différentes dimensions de l'être. D'où vient la cohabitation perpétuelle, à l'intérieur du film, de sentiments contradictoires — jubilation et tristesse profondes, exaltation des vertus de l'immanence et pressentiment constant de la mort — qui prêtent à la figure splendide de Jack Falstaff sa coloration unique, à la fois affective et archétypale : il faut aussi remarquer le trait caractéristique du personnage, ce que Welles lui-même nomme sa bonté : du même coup, l'embonpoint fabuleux de Falstaff résorbe et dépasse la stature maléfique de Kane, Macbeth, Arkadin et Quinlan pour proposer une vision plus humainement complète du « type » auquel Welles, toute sa vie, comme acteur ou comme créateur, s'est consacré. Ici, deux images de la vieillesse se répondent : celle, imaginée par le jeune Welles, de Kane, et celle de Falstaff, enrichie par la proximité de la vieillesse véritable que Welles envisage aujourd'hui avec l'angoisse du classique et le détachement du moderne.

Pourtant, si pathétique soit son drame, ce n'est pas à l'individu seul que s'attache Welles, mais à ses relations avec la société, la politique et l'Histoire : lorsque l'ami de Falstaff devient roi et qu'il renie pour sa fonction sa jeunesse débauchée passée en compagnie des ribaudes et des voleurs, c'est Falstaff qu'il renie et contraint à l'exil. Mais de quel exil peut-il être question pour celui qui perd, avec l'amitié, le motif même de son existence ? Falstaff, abandonné, n'a plus qu'à mourir de chagrin, séquence sublime qui définit, à l'instant même où disparaît un monde, la naissance de ce qui sera l'Angleterre moderne. Et le cinéma de Welles est tout entier contenu dans cette dualité qui est métamorphose. — J.-A. F.

L'ARMATA BRANCALEONE,
DE MARIO MONICELLI, ITALIE

Sur un mode plus humoristique et détaché, c'est un peu le propos de « La Grande Guerre », primé au festival de Venise 1959, que reprend ici Mario Monicelli, propos que la distance historique lui permet de traiter par l'outrance, la charge et le grossissement caricatural d'une fable de caractère picaresque : ainsi, tout au long de ce lent cheminement, entrecoupé de multiples péripéties héroï-comiques, qui conduit une poignée de pauvres bougres en loques, dirigés par un Vittorio Gassman quelque peu kurosawien, vers un hypothétique château des Pouilles où se trouverait le terme de leurs misères, ce sont les rêves de bonheur et les multiples lâchetés ou bassesses qu'ils engendrent que décrit Monicelli : la petite troupe, qu'anime l'espoir insensé d'une vie meilleure, rencontre donc, au fil des étapes ménagées sur son chemin comme autant d'épreuves, la félonie, la couardise, la luxure, la méchanceté, la maladie, la mort, allégories plaisamment incarnées par des chevaliers chamarrés, des dames fort légères ou des moines illuminés en route vers la Terre Sainte. Le schéma, assez lâche, permet à l'auteur d'intégrer au récit maint épisode truculent, grivois ou énorme, comme cette scène qui conte les démêlés conjugaux de Folco Lulli avec une grosse ourse possessive, ou celle encore où Gassman est flagellé par une Barbara Steele plus byzantine et dépravée que jamais, au milieu des larmes et des cris de jouissance. La fréquence des allusions obscènes et des sous-entendus égrillards est d'ailleurs l'un des moteurs essentiels de l'action, et l'un des points où la verve de Monicelli se donne le plus ouvertement libre cours : ce sont les situations scabreuses qui bénéficient manifestement du plus grand soin, et comme elles sont fort nombreuses,

Vittorio Gassman et Catherine Spaak dans « L'Armata Brancaleone », de Mario Monicelli.



on comprendra que l'œuvre ne pêche pas par une excessive désinvolture. « L'Armata Brancaleone » est ainsi du pur cinéma de divertissement servi par une calligraphie souvent élégante, et où la vulgarité même est le fruit d'un savant dosage : encore une fois, une forme de cinéma populaire que ses coquetteries ou ses ambitions assez originales (attention portée à l'archaisme du langage utilisé, par exemple, ou minutie des costumes et des décors, bref : un certain souci d'authenticité historique) rendent finalement plus attachant que bien des doubles jeux à la mode. — J.-A. F.

LENINE EN POLOGNE, DE SERGE YOUTKEVITCH, U.R.S.S.

Film très intelligemment putain, qui vise à intéresser par tous les moyens les spectateurs russes et même les autres à une matière très ingrate : les années d'exil de Lénine. La bonhomie, l'intimisme superficiel sont les armes favorites de Youtkévitch, avec lesquelles il essaie de faire passer le texte des Mémoires de Lénine. Cet appel du pied, et le mutisme permanent — rien que le commentaire de Lénine — deviennent vite horripilants. — L. M.

L'ILE, DE ALF SJOBERG, SUEDE

L'île en question doit bientôt servir de champ de tir et d'exercices pour militaires. Le jeune comte Magnus, son épouse (Bibi Andersson), sa mère, sa maitresse : jeune institutrice, et un fossoyeur pensant, comme à l'Odéon, s'interrogent sur la gravité d'une situation à laquelle ils entendent s'opposer.
L'île est évidemment un modèle réduit de l'univers dont le film se propose d'étudier comme en vase clos les problèmes contemporains fondamentaux. On peut dire que Sjöberg est en quelque sorte ici l'anti-Pasolini, en ceci qu'il crée un microcosme à une échelle respectant en principe les proportions du réel et qu'il nous détourne en fait complètement du panorama offert par notre macrocosme beaucoup trop théâtralement, schématiquement et sentencieusement représenté. Un film de bonne volonté sans doute, mais d'un ennui mortel et qui ne trouve assurément pas la manière et l'accent requis pour dire ce « point oméga » vers lequel, peut-être, nous tendons. — J.B.

PHARAON, DE JERZY KAWALEROWICZ, POLOGNE

Reposant délibérément sur de solides partis pris anti-hollywoodiens, ou supposés tels (primauté de la réflexion politique sur les éléments plus directement spectaculaires ; souci d'une affabulation rendant compte de rapports de force universels et intemporels, notamment entre l'Armée, les Prêtres et le Pouvoir ; respect pictural des éléments vestimentaires, décoratifs ou rituels, recensement documentaire des cérémonies religieuses et des parades militaires, etc.), le dernier film de Kawalerowicz — et le plus cher, dit-on, jamais


« Pharaon », de Jerzy Kawalerowicz.

réalisé en Pologne — apparait ainsi comme le manifeste d'un cinéma historique réfléchi et engagé, comme la réponse nécessaire à un art de pur divertissement, comme un effort de synthèse inédit entre le luxe des moyens mis en œuvre et la volonté de création d'un seul homme. Fort bien, mais tant de calculs et d'efforts concertés aboutissent à la confection d'un objet de luxe auquel fait totalement défaut le charme, la folie ou la générosité des meilleurs DeMille ou Vidor, et Kawalerowicz, en jouant les Mariette et les Champollion à lui tout seul, ne saurait d'autre part vous dispenser d'une visite au département des antiquités égyptiennes du Louvre : à quoi bon, trois longues heures durant, rivaliser désespérément avec les ors et les bruns des fresques d'Assouan, ou singer en Scope le hiératisme sublime des statuettes d'or, de bois, d'albâtre ou de corne ? Par ailleurs, certaines ficelles puériles de narration (le Grand Prêtre a besoin, comme dans un quelconque « Tintin », de la vieille astuce de l'éclipse de soleil tombant à point nommé : « Osiris montre sa face courroucée au peuple d'Egypte ! », pour regagner la confiance des masses), mariées à la prétention du script de Konwicki, rendent souvent insupportable la solennité empruntée d'un style en définitive faussement noble qui distille un ennui académique bien réel. — J.-A. F.

LES PIPES, DE VOJTECH JASNY, TCHECOSLOVAQUIE

A la suite de leurs succès de prestige, qui ont entrainé de petits succès commerciaux à l'étranger, les Tchèques ont voulu monter d'un cran et concurrencer la production capitaliste sur son propre terrain : « Les Pipes » est une coproduction avec Münich qui se déroule en Alaska, à Londres, au Tyrol, d'où tout thème présent, tchèque ou communiste, est exclu. Et c'est la catastrophe : l'humour des deux premiers sketches est aussi pesant, aussi sinistre que celui du Cinéma germanique des années 30-40, auquel, faute de relations extérieures, les Tchèques semblent en être restés. Le troisième sketch, le tyrolien, est le seul où Vojtech Jasny se rattrape, involontairement sans doute : il y a là un tel cumul de poncifs que l'on atteint l'abstraction et la stylisation sur un thème égrillard qui, en mineur, fait songer à Billy Wilder. — L.M.

ALFIE, DE LEWIS GILBERT, GRANDE-BRETAGNE

« Alfie » est non seulement un des films les plus insupportables du festival mais peut-être du cinéma tout court. On imagine mal un spectacle plus épouvantable que celui de ce vil cabot lorgnant sans cesse vers la caméra à coup de clins d'yeux complaisants et obscènes, nous prenant sans cesse à témoin d'une vague histoire de draguage avec une béatitude monstrueuse. Et cette veule figure se trouve de surcroit noyée dans un flot de couleurs hideuses inutilement cinémascopiques. La bassesse du comportement n'a d'égale que celle du texte. — A. T.

DOCTOR ZHIVAGO DE DAVID LEAN, U.S.A.

Cette superproduction de qualité, dans la tradition de « River Kwai » et « Lawrence » est, plus que les autres, handicapée par la nature antispectaculaire de la matière originale (ici le roman de Pasternak). Lean a développé, intensifié les épisodes spectaculaires, qui révèlent un bon travail de production, mais se trouvent presque tous dans la première partie, ce qui fait que la deuxième partie, d'une conception essentiellement romanesque et psychologique, tombe complètement à plat, surtout avec un réalisateur aussi froid. Lean essaie en vain de meubler ce vide avec des plans des quatre saisons semblables à ceux que l'on trouve dans les mauvais courts métrages pour festivals. Les problèmes politiques sont évidemment vus de très loin. Je sais qu'une filiation d'acteurs opposés peut parfois être un trait de génie. Mais ici, il y en a 4 ou 5 : Guinness est le frère d'Omar Sharif, qui aura avec Julie Christie une fille, Rita Tushingham, nièce donc de tonton Guinness, et tout ce beau monde est russe à 100 %. Les diverses rencontres étalées sur 20 ans dans tous les coins de la vaste Russie, qu'une dramatisation peu souple privilégie aux dépens des multiples petits événements qui eussent dû les encadrer, accentuent encore le ridicule : on a vraiment l'impression que tout le film se passe entre deux studios hollywoodiens ou deux palaces cannois. L'absence totale et soudaine de figuration dans le monde de la petite ville sibérienne et l'irruption finale de Steiger — depuis longtemps attendue — font basculer le film dans l'onirisme. Steiger est d'ailleurs le pire acteur, battant même Chaplin fille et Sharif, de ce film épouvantablement interprété, et ce, par force, vu le manque de fondement réaliste. La performance de Julie Christie, seule interprète vraiment vivante de ce film enterré, tient donc du prodige. — L.M.

MODESTY BLAISE, DE JOSEPH LOSEY, GRANDE-BRETAGNE

L'objet en question ne m'ayant pas



Monica Vitti dans « Modesty Blaise » de Joseph Losey.

semblé avoir de près ou de loin un quelconque rapport avec l'art du cinéma, je ne vois pas pourquoi il en serait question dans cette revue. On peut toutefois abandonner l'idée saugrenue de parler cinéma et dire que cet objet est fort laid, triste et d'un goût plus que douteux, on peut également lui prédire le succès de « Pussycat » dans le cadre adéquat du Publicis St-Germain. A gauche les amateurs de pop, d'op, de gadgets, de bandes dessinées, de recul et de sophistiqué au second degré trouveront cela tout à fait tonique, à droite, les loseyens de la première heure, maintenant gens de métier qui « en sont revenus », respecteront le travail de Losey sur un matériau certes indigne de lui, quelques rêveurs trouveront tout cela navrant et tout cela n'aura d'ailleurs aucune espèce d'importance puisque tout le monde achètera du rouge à lèvres ou des support-chaussettes « Modesty ». — J.B.

LA FAIM, DE HENNING CARLSEN, DANEMARK.

Adaptant, avec une marge de fidélité maximale, le célèbre roman de Knut Hamsun — qui avait déjà tenté Renoir et Dreyer — « La Faim » montre, deux heures durant, les déambulations pathétiques d'un intellectuel réduit, comme le personnage du « Signe du Lion », avec lequel ce film n'est d'ailleurs pas sans rapports, à l'état de clochardisation : mais là où Rohmer optait pour une objectivité absolue, Carlsen ménage sans cesse, dans son récit, des glissements vers l'imaginaire, introduisant rêves ou fantasmes, et basant la force de sa fiction sur le décalage entre les gestes quotidiens de Per Oscarsson (Prix d'interprétation, amplement mérité) et les intrusions de représentations mentales de plus en plus fantasmagoriques et inquiétantes. Nul arbitraire, pourtant, dans ce jeu d'échanges périlleux entre le rêve et la réalité, mais une information réciproque de deux mondes également contaminés par une obsession fondamentale, lancinante, omniprésente. Le film s'articule à partir de deux données contradictoires : la faim, et l'orgueil, qui pousse le jeune écrivain à refuser toutes les perches qu'on lui tend, et à s'enfermer jusqu'à la folie dans une attitude auto-ironique, dans une sorte de dignité démentielle qui brise bientôt sa démarche comme celle d'un automate, et qui prête à ses gestes les plus anodins un coefficient d'étrangeté et de malaise préparant mieux les passages soudains au plan onirique. Dans le décor méticuleusement défini du vieil Oslo du début du siècle, qui acquiert, grâce à l'admirable photo crue et nuancée de Henning Kristiansen, un degré de crédibilité rare dans un film d'époque, les promenades interminables du héros, sa quête désespérée du travail, ses espoirs insensés, ses rencontres avec une jeune femme éblouissante et inaccessible — Gunnel Lindblom — (lesquelles donnent lieu à une scène d'amour fiévreuse et insoutenable, parmi les plus étranges et les plus touchantes du cinéma), son angoisse du temps, dessinent peu à peu les éléments d'une poétique mi-naturaliste mi-fantasmagorique fondant une sorte d'envoûtement particulier qui doit tout à la maitrise de Carlsen, laquelle porte aussi bien sur la mise en place des lieux que sur la caractérisation des interprètes : rarement le cinéma d'illustration atteignit une telle force et une telle conviction, aussi éloigné des codes de l'académisme que de la trahison à des fins personnelles de l'objet littéraire envisagé : un grand film naît ici d'une intelligence visuelle remarquablement canalisée par une écriture rigoureuse. On pense à un certain cinéma nordique hérité de Stiller, dont Carlsen perpétue heureusement la tradition, corrigé par le lyrisme analytique et mesuré du Becker de, « Casque d'Or ». — J.-A. F.

ES, D'ULRICH SCHAMONI, ALLEMAGNE FEDERALE

Au sein d'une production étouffée par l'irréalisme sans imagination du plus vulgaire cinéma de consommation du monde, « Es » se présente avec tous les gages d'une lucidité critique axée sur des personnages et des comportements contemporains, et Schamoni affiche un souci évident de respecter l'environnement social aussi bien que les motivations psychologiques. Il s'attarde, après tant d'autres, à décrire par le menu les actes les plus quotidiens de la vie d'un jeune couple, cette complicité permanente faite d'éclats de rire et de petits malentendus, de sautes d'humeur et d'abandons amoureux, de tendresse et de bêtifications, et qui demandent, on le sait, un grand bonheur d'expression, une grande finesse de touche pour échapper aux conventions du théâtre bourgeois comme à celles de la comédie américaine trans-

posée. Une caméra un peu coquette batifole, dérive et tournoie pour ne rien perdre de ces petits riens insignifiants et s'essouffle à suivre le trajet capricieux de deux comédiens aux grâces appuyées, à la fantaisie appliquée. Puis, quand il délaisse un instant la vie du couple, Schamoni ne dédaigne pas la caricature naturaliste à la Roland Klick, du genre gros buveurs de bière impotents en bordée hebdomadaire. Les notations sordides ou humoristiques sont ainsi chargées de donner quelque poids ou nécessité, en contrepoint, à une chronique familière assez fade et convenue. Enfin, gâtant tout, le Problème fait irruption, qui crispe les sourires, alourdit les démarches, et installe de longs silences entre les gestes les plus neutres : Hilke gardera-t-elle l'enfant, Manfred comprendra-t-il... Tout se passe désormais au niveau d'une abstraction arbitraire qui n'est pas sans rappeler celle du dernier De Sica. Il va sans dire que l'honnêteté et l'intelligence requises par ce sujet font défaut à Schamoni, qui se contente de figer les attitudes de ses personnages dans la plus pure tradition d'une dramaturgie éculée, d'autant plus inacceptable ici qu'elle se revêt volontiers des oripeaux d'un certain modernisme (dialogues, mouvement d'appareil) en passe de devenir tout simplement un nouvel académisme. — J.-A. F.

SECONDS (L'OPERATION DIABOLIQUE) DE JOHN FRANKENHEIMER, ETATS-UNIS

Si John Frankenheimer n'est pas un auteur, il a néanmoins assez de suite dans les idées, en ce qui concerne le choix de ses scripts, pour laisser croire le contraire : du reste, ces scénarios sont trop riches ou trop beaux, ou trop extravagants, pour ne pas accuser quelque part le manque total d'imagination et de finesse qui caractérise leur laborieux illustrateur (à une exception près, toutefois, le très remarquable et étonnant « Manchurian Candidate » que beaucoup, ici-même, considèrent comme un grand film). Donc, une fois de plus, Frankenheimer patauge ici dans l'étrangeté, la fantasmagorie, la parabole métaphysique, en mettant toute sa confiance dans un jeu bien fourni de focales déformantes pour exprimer un ailleurs ou un entre-deux qui se refuse désespérément à sa dramaturgie un peu courte. Raconter le film serait utile, mais néfaste, dans la mesure où un résumé, même partiel, donnerait envie de le voir, et laisserait à penser que, malgré tout, Frankenheimer ne peut pas tout avoir gâché. Telle est son astuce et sa faiblesse : il table sur le sujet, et il compte sur la seule force de l'anecdote, amplifiée çà et là par quelques effets outranciers, pour faire rester le spectateur jusqu'au bout de l'incroyable voyage imaginé par David Ely. Sur ce point précis, il mise juste, car même lorsque le film s'enlise dans les plus lamentables redondances, il ne parvient pas à ennuyer totalement, et l'envie de savoir la suite vous incite à rester dans votre fauteuil. Les pistes ainsi brouillées, le film devient pratiquement incriticable. Il reste à signaler qu'il s'inscrit dans ce curieux mouvement du cinéma américain qui nous a donné ces derniers mois le « Mirage » de Dmytryck, et, également avec Hudson, plus déplacé que jamais, le « Blindfold » de Philip Dunne : films de scénaristes assurément, et films en quête d'auteurs que, par défaut, supplée tant bien que mal, selon son imagination ou ses aptitudes à la rêverie narrative, le spectateur. Somme toute, il est satisfaisant de constater que les « œuvres ouvertes » ne se limitent pas ainsi aux seuls essais des Hitchcock et des Resnais. En voici de plus accessibles, à la portée de tous les publics. Reste à savoir si telle était l'ambition de John Frankenheimer. — J.-A. F.

LES CENDRES, DE ANDRZEJ WAJDA, POLOGNE

Une action étalée sur un grand nombre d'années, et sur trois — quatre initialement — heures de projection, de multiples personnages réunis ou dispersés par la force des événements historiques en jeu, le décor de l'Europe entière, de l'Espagne à la Russie, saccagé par l'ampleur des campagnes napoléoniennes, l'opposition constante des destins individuels et du destin collectif de la Pologne, tout concourt à placer le dernier film de Wajda sous le signe de la fresque épique, dans une débauche d'effets visuels et de mouvements dramatiques qui situent d'emblée « Les Cendres » entre ce « Lotna » totalement raté et « Lady Macbeth de Sibérie », partiellement réussi. Wajda s'expliquant ici-même sur ce qui pousse les cinéastes de sa génération (lui-même, Has, Kawalerowicz) vers le film historique, nous ne débattrons pas de la légitimité d'un tel choix, même si nous préférons de beaucoup, personnellement, la veine contemporaine de l'auteur à ses incursions dans le film à costumes : il nous semble pourtant que l'exigence de respecter la lettre et l'esprit d'ouvrages littéraires célèbres bride quelque peu la fougue et l'invention d'une écriture volontiers torrentielle et outrancière, que satisfont mieux les symboles plastiques et l'exploration d'une mythologie formelle personnelle que les nécessités de l'explication de texte. « Les Cendres » balance ainsi perpétuellement entre la tentation d'approfondir le vocabulaire de formes propres à l'auteur (mouvements de caméras orageux, travellings latéraux fulgurants et interminables, soudains éblouissements, jusqu'au blanc pur, de l'image, etc.) et l'obligation de respecter la thématique d'un écrivain classique : le film est fait d'une succession de longs moments de gêne où Wajda s'empêtre dans les problèmes de l'illustration littérale et de brusques envolées où il semble reprendre son souffle tout en affirmant malgré tout sa personnalité. Ces moments suffisent-ils à justifier le film ? Le massacre trop évidemment goyesque d'une ville espagnole, la ronde hystérique des nonnes violées, les chevaux morts qui vont s'écraser dans les précipices, l'ésotérisme d'une cérémonie maçonique, les grands mouvements de haine ou de passion qui confondent les personnages dans la même tourmente néo-romantique, sont les éclairs parcimonieux qui rendent supportable un film écrasé par sa propre monumentalité, et qui retient mieux l'attention par ses digressions et ses parenthèses que par la rigidité toute théorique de sa construction. — J.-A. F.

SUZANNE SIMONIN, LA RELIGIEUSE DE DIDEROT, DE JACQUES RIVETTE, FRANCE

Dans sa « Religieuse », Diderot se substituait à Suzanne Simonin et menait son récit à la première personne. Il livrait par ce mode précis d'identification une sorte de confession, de journal où l'effusion retenue appelait la conviction, où la voix parlait de sa propre expérience, chargée par là même d'un dynamique pouvoir de persuasion provoquant le jugement du lecteur. Ici, le jugement vient de Rivette et de lui seul. Ce n'est plus la conscience individuelle de Suzanne qui ordonne les événements, les interprète et les colore par son intense participation, mais la conscience d'un témoin les recueillant, les constatant et les rapportant. Le « il » remplace le « je », l'ensemble le détail, le général le particulier. Cet écart du « je » au « il » est le sujet du film. Il indique un changement radical des perspectives romanesques et accentue l'intervention de l'auteur qui manifeste sa liberté par le choix de cette modalité privilégiée et comme anonyme. Car si le parti du « je » est celui de l'adhésion et de l'efficacité première et directe, le parti du « il » est celui de l'éloignement, de l'ordre et de la synthèse. Le point de vue n'est plus dans l'altération résolument autobiographique. Le signe n'est plus coloré et fonctionnel. L'option est rythmique, musicale. L'arbitraire se manifeste dans l'articulation, la ponctuation, selon l'imbrication des éléments, leur agencement et leurs correspondances. La plasticité engendre le seul jugement possible de l'adaptateur fidèle. Et ce n'est pas un jugement calme ou serein. Il ne fige pas le mouvement du personnage emporté dans sa fuite éperdue. Il anime cette chute et la fait éclater dans une zone de gestes brisés, de désaccords où le bleu gris des couleurs se mêle tout à coup à quelque sombre orage, à quelque violente lumière transfiguratrice, où l'intrusion de percutants éléments sonores bouscule toute prétendue harmonie, continuité ou fluidité. Le drame se joue suivant l'orchestration des forces en présence. Partant de références classiques (à Mizoguchi particulièrement), l'auteur aboutit aux ruptures modernes. L'œuvre ne tient qu'en crises agressives ou souterraines, en incessantes cassures. Rivette ne filme que les dépressions, les moments où le plan

s'incurve, où la ligne se brise. A ce seul prix, la trajectoire peut devenir conflit. — A. T.



Yori Bertin, Liselotte Pulver, Anna Karina, Anne Morgan, dans « La Religieuse » de Jacques Rivette

UN HOMME ET UNE FEMME, DE CLAUDE LELOUCH, FRANCE

Lelouch dit : « C'est mon premier film ». D'accord, passons l'éponge sur les gamineries des brouillons antérieurs. Foin des querelles, des complots, des cabales, des extases. Lelouch demande à être jugé sur pièces. Nous aimerions lui donner la palme. Mille regrets s'il a mérité les verges.
Le thème choisi était d'une simplicité évangélique, admirable, mais il exigeait, pour vivre, énormément de chair, de sang, d'étoffe. Lelouch commence par utiliser la technique de semi-liberté mise en honneur par trente personnes depuis cinq ans, de la Tchécoslovaquie au Canada. Il souffle un canevas, une ébauche de dialogue à ses interprètes, puis il cherche à capter, caméra au poing, les surprises du développement. Il limite au maximum les confrontations réelles de Trintignant et Anouk Aimée. Calculées en métrage, elles n'ont sans doute pas plus d'importance que les évolutions des automobiles Ford, véritables vedettes du film. Quant aux scènes où les protagonistes demeurent solitaires, elles n'ajoutent rien à la densité des personnages et de leurs relations. Loin de nouer les rapports, elles les appauvrissent et les détruisent. Ainsi le monologue de Trintignant, qui se demande, cramponné au volant de sa voiture, quelle est la meilleure façon de se présenter chez Anouk à six heures du matin, un dimanche, ne ressemble pas à une rêverie de chevalier amoureux, comme tendrait à le faire croire l'accueil délirant de la critique et du public. Ce monologue recense plutôt les calculs sordides d'un misérable dragueur, et je l'aurais sans peine confondu avec les apartés de cet « Alfie » que les mêmes critiques ont repoussé au nom du bon goût et de la bienséance.
Dernier recours afin d'animer des êtres et une intrigue exsangues : le bluff, le superflu. C'est-à-dire la musique, les effets photographiques, les interminables plans de circulation automobile, la mer, les couchers de soleil, n'importe quoi, pourvu qu'un lyrisme de pacotille supplée les lacunes de l'émotion authentique. « Un homme et une femme » demeurera comme un modèle de sauvetage par des moyens totalement extérieurs au sujet. C'est l'irruption de la méthode Coué dans la mise en scène. Désormais, il ne sera plus nécessaire de prouver, il suffira d'affirmer. L'auteur prétend qu'un amour fou lie Anouk à Pierre Barouh. Pas un centimètre de pellicule n'en apporte la preuve, mais puisque « Marie-Claire » l'a dit, nous devons bien le croire. Autrefois, le magnétisme des rapports affectifs, lorsque par chance il s'en produisait au cours d'un tournage, se lisait dans les regards des interprètes et la sensualité de la mise en scène. Dorénavant, nous serons tenus d'accepter le phénomène inverse. On ne verra rien sur l'écran (à moins que l'image de Barouh galopant en Camargue soit une preuve irréfutable d'amour fou...), mais on apprendra ce qu'il faut savoir du film en lisant les potins de presse. Cela dit non pour accabler un brave garçon, plein de bonne volonté, mais pour rappeler que le cinéma est décidément un art trompeur et difficile. Monsieur-premier-degré, le dieu de l'improvisation, ne remplace pas Sternberg et Mizoguchi. — M. M.

CON EL VIENTO SOLANO, DE MARIO CAMUS, ESPAGNE

Les ambitions bien lisibles, qui courent en filigrane comme un gros chanvre mal tressé le long des images en Cinémascope soigneusement cadrées par l'opérateur numéro un du cinéma espagnol, Juan Julio Baena, n'empêchent pas le dernier film de Mario Camus de courir à la catastrophe esthétique avec la même vélocité qui conduit son héros traqué jusqu'à la mort, de fausse halte en repaire trompeur, sous le vent brûlant de l'été qui donne, métaphoriquement et pompeusement, son titre à l'œuvre : faut-il voir une fois de plus, dans cette fuite éperdue de poncifs en poncifs, hérités du thriller et du western, et adaptés tant bien que mal à la réalité nationale (gitans, plateaux de Castille, intérieurs sordides, flamenco) l'image parabolique du pauvre cinéma espagnol sans cesse avorté, sans cesse différé ? Ce qui est grave, ce n'est pas tant que ce film soit mauvais, grossier et tape-à-l'œil, que la coupable indulgence de la critique espagnole à son endroit, prisonnière elle aussi des mirages de l'été ; car ce film reproduit très exactement, dans le contexte espagnol, l'impasse où s'est engagé en France, par exemple, le dernier Sautet, à cela près toutefois que Mario Camus est encore loin de posséder le fini artisanal et le métier solide, quoique inutile, dont fait montre l'auteur de « L'Arme à gauche ». Si tous ces gens voulaient bien laisser l'Amérique aux Américains, et s'ils pouvaient se persuader une fois pour toutes que l'Aventure et ses mythes usés ou ravivés s'accommodent mal des transplantations abusives sur un sol qui depuis longtemps les ignore, peut-être pourraient-ils alors tourner leurs regards vers des choses plus sérieuses, plus vraies ou plus rêvées, selon leurs tempéraments, et nous donner de vrais films, au lieu de ces ersatz d'importation. Demeure toutefois, dans « Con el viento solano », la velléité de description d'un caractère de déraciné, à laquelle il manque surtout le support d'une *fiction plus responsable et moins* compassée pour que naisse entre l'acteur et le décor cette petite chose essentielle que le cinéma espagnol s'acharne à refuser, et qu'il vaut donc mieux chercher ailleurs : la vie. J.-A. F.

SZEGENYLEGENIEK (LES SANS-ESPOIR) DE MIKLOS JANCSO, HONGRIE

La révélation et le meilleur film (je n'ai pas vu le Welles) du Festival. C'est le 4e grand film du hongrois Miklos Jancso (1921) après « A Harangok Romaba Mentek » (« Les cloches sont parties à Rome », 1958), vaine parabole, dit-il, le premier épisode de « Ha rom Csillaz » (« Trois étoiles », 1960), « Oldasés kötés » (« Cantate », 1963), fouillis dont on dit beaucoup de bien, « Igy Jöttem » (« Mon chemin », 1964) et 16 courts films tournés entre 54 et 63. Mieux que « Les Sans-espoir », traduction littérale, l'euphonique « Szegénylegéniek »

exprime bien le fascinant laconisme brutal d'une œuvre qui, au fur et à mesure, se referme sur elle-même. Mais c'est tout le contraire de l'ésotérisme, car la force de Jancso est de pouvoir concrétiser l'idée du cercle vicieux, et de la faire admettre à tous. A l'académisme de la technique, parfaitement maîtrisée, s'intègre l'originalité du propos, et c'est ce rapport nouveau qui fonde le pouvoir inébranlable du film. C'est le premier film moderne avec une façade artistique conventionnelle, qui justement, développe le mystère, l'inquiétude, le suspense. Et il est moderne précisément parce qu'il use de la convention pour un propos neuf. Ce sera le premier grand succès justifié du genre « Art et Essai », « Mère Jeanne des Anges » réussi en quelque sorte. Il s'agit des moyens subtils employés par les Autrichiens de 1860 pour découvrir des anciens révolutionnaires parmi les prisonniers hongrois d'un fortin isolé dans la puszta, sans exercer à leur encontre aucune violence directe. C'est du sadisme à l'état pur. Jancso construit pour le spectateur la même mise en scène que les Autrichiens pour les Hongrois, qui comprennent en même temps que nous les pièges dans lesquels ils tombent. Jancso a réalisé là un tour de force : il a réussi à faire un film psychologique et intensément dramatique sans aucune structure dramatique extérieure : ce n'est qu'une suite de faits, et sans aucun personnage principal. L. M.

« Les Sans-espoir », de Miklos Jancso.

SIGNORE E SIGNORI
DE PIETRO GERMI, ITALIE

« Signore e Signori » (1965) a reçu, ex æquo avec Lelouch, la Palme d'Or à Cannes. Au mépris de toute réflexion critique, Germi fut hué et Lelouch applaudi. Certes, cet accouplement était incongru et la Palme de Germi un contresens. Ici même, « Divorzio all' Italiana » (1961) et « Sedottà e Abbandonata » (1963) avaient eu moins d'honneurs, tout en étant très supérieurs à ce qui ne constitue qu'une continuation mineure, une ressucée, une exploitation abusive de leurs principes. On ne peut admirer « Signore e Signori » que si l'on ignore ces deux prédécesseurs. D'après les formules mises au point par Germi, on en arrive à découvrir chaque plan, presque chaque séquence, avec quelques secondes ou minutes d'avance. Ce qui était de l'art dans « Divorzio » est devenu ici du vil langage. La répétition qui commençait à menacer dans la deuxième partie de « Sedottà », gêne terriblement ici : il y a trois sketches conçus sur un schème de critique sociale identique et l'on sait chaque fois que ça va être la même chose. Le principe d'accumulation qui conditionne l'art de Germi est gêné par cette structure tripartite : à chaque fois, on retombe à zéro, et l'on perd le bénéfice du travail d'accumulation. Le film à sketches n'a de force que si les sketches sont contradictoires (d'où l'intérêt, souvent, de prendre plusieurs réalisateurs).
La critique sociale reste très superficielle. Il s'agit de la vie sexuelle des bourgeois de Trévise. Et lorsque cela va un peu loin — satire de l'Eglise — Germi se retranche prudemment derrière l'onirisme de l'histoire et les conventions du vaudeville. Ces moments corrosifs soigneusement englués dans une matière conventionnelle auraient été refusés, sans ce déguisement, par la censure italienne et par la censure française si, par exemple, le film s'était déroulé à Narbonne.
Il faut vanter la concision dans l'effet, l'élaboration extrême de la construction, vertus d'une ironie classique aimant à se souligner elle-même avec une prétention justifiée qui fait la nouveauté et le charme de l'œuvre germienne : plus qu'il ne filme le gag, Germi se filme filmant le gag. C'est le comble de l'honnêteté artistique.
L'accumulation des précisions sexuelles et des bassesses morales a été violemment reprochée par la critique, qui les a qualifiées de vulgarités. Or, ce qui serait médiocre, c'est qu'il n'y ait que quelques « vulgarités », comme chez La Patellière ou Verneuil, qui ménagent la chèvre et le chou et le bon goût bourgeois. Le style commence à partir du moment où il y en a trop et où ce trop gêne le spectateur. C'est souvent le cas ici, mais pas toujours : il y a du Murnau qui sommeille chez Germi, auquel je reprocherai surtout de n'avoir pas mis assez de ces vulgarités. Trop timide, il n'atteint que rarement la poésie de la lourdeur et de la bassesse.
Je note que la critique a reproché au film d'être vulgaire, non d'être mauvais. Pourtant, comme toute entité, la vulgarité n'est pas bonne ou mauvaise en soi. Il semble donc qu'il y ait un préjugé de la critique contre la vulgarité : l'univers concentrationnaire des pontes du jugement les absorbe à tel point qu'ils détestent les allusions à un univers très concret qui prouve que ce monde désincarné dans lequel ils se complaisent n'est pas le seul au monde et que c'est de leur faute s'ils ne voient pas l'autre monde. « Signore e Signori » détruit le mythe du caractère essentiel et exclusif du monde des idées et rend le critique responsable de ce qu'il est, en opposant ce monde de la vulgarité à celui de l'horrible « distinction » aristocratique. Ainsi s'explique que les critiques aient réagi de façon passionnelle en oubliant de recourir à l'analyse, donc de faire leur métier. L. M.

LES DESARROIS DE L'ELEVE TORLESS,
DE VOLKER SCHLOENDORFF, ALLEMAGNE

« Les Désarrois de l'élève Törless », de Robert Musil et Volker Schloendorff a reçu à Cannes un de ces accueils déplorables auxquels les festivals donnent souvent lieu. Le film, en effet, a été violemment sifflé et surtout par des spectateurs qui n'avaient visiblement jamais ouvert le livre, ce en quoi ils avaient doublement tort. Ils étaient horriblement choqués, ces gens-là, par le caractère nazi, sadique, homosexuel — que sais-je encore ? — du film et faisaient avec une franche désinvolture grief à Schloendorff de ce que très précisément il entendait critiquer. Mais si les publics de festivals sont familiers de ce genre de bévues, les critiques, eux, ne reculent vraiment devant rien. Il en est, je vous assure, qu'il faut avoir vu sortir du Palais des Festivals rougissants et tout émoustillés par les sévices que d'adorables adolescents allemands venaient d'infliger à un gros juif tout de même assez veule. C'était quelque chose !
Il est à peine besoin de souligner ici que les uns comme les autres avaient reçu le film de manière purement « épidermique », si j'ose dire, transposant allègrement leur indignation de débiles ou leurs émois pédérastiques sur le plan esthétique, que les premiers donnaient bêtement à Schloendorff des

armes pour se défendre, que les seconds lui faisaient du tort (ce qui compensait), que le vrai film, enfin, était ailleurs.

Ce film pose une nouvelle fois le problème de l'adaptation d'une grande œuvre littéraire à l'écran. Or, un tel problème, ce sont « Le Rouge et le Noir » d'Autant-Lara ou « Moby Dick » de Huston qui le posent, ce ne sont pas « Falstaff » de Welles ou « Suzanne Simonin... » de Rivette. Devant ceux-ci, on peut sans doute songer avec nostalgie au fabuleux effort de création que représentèrent « Citizen Kane » et « Paris nous appartient », mais il importe peu, Falstaff et Suzanne ayant été complètement recréées par le cinéaste de telle sorte que Kane et Gérard vivent en eux, ce qui est tout de même un comble. Welles et Rivette ont assimilé — un peu comme Toto et Ninetto le corbeau de Pasolini, mais avec beaucoup plus de compréhension et de lenteur qu'eux — Shakespeare et Diderot, ils se les sont appropriés et en proposent une lecture, certes fidèle, mais une lecture tout de même, leur lecture : ce sont des auteurs. L'adaptation leur a sans doute posé d'immenses problèmes, mais pour nous, spectateurs de leurs films, elle n'en pose aucun. Nous écoutons une parole qui, par le truchement de Falstaff et de Suzanne Simonin moins directement sans doute que par celui de Kane et de Gérard, est finalement toujours celle d'Orson Welles et de Jacques Rivette.

La lecture de Schloendorff est de celles, scolaires, où l'objet de la lecture est détruit sans que pour autant le lecteur s'exprime. Il y a bien sûr dans le film de nombreux échos de l'œuvre de Musil, une œuvre assez singulière pour que ces échos puissent tromper ceux qui ne l'ont pas lue, mais à aucun moment un auteur ne s'adresse à nous, à aucun moment une parole n'est audible.

La parole de Robert Musil nous parle tout au long de ce beau livre qu'est « Törless », au cours de chaque chapitre comme, par exemple, celui du dialogue sur les nombres imaginaires. On ne l'entend plus du tout dans une scène qui reprend pourtant point par point, mot à mot m'a-t-il semblé, ce chapitre. C'est que l'écriture, cet assemblage de mots tissant un réseau mystérieux de significations que je nommais parole ne supporte pas ici un tel respect. L'esprit qui dort dans la lettre s'accommode mal du réveil brutal que lui impose le passage dans une bande-son où il ne serait plus chez lui, où il ne serait plus dans son milieu, son élément. Ce que l'on entend dans le film de Schloendorff, c'est la même chose et ce n'est plus du tout ce que l'on a lu. C'est sans vie, sans portée, sans résonances. Ce n'est plus rien. Et il n'est pas dit qu'en s'indignant — stupidement, nous l'avons souligné — du caractère complaisant du film, certains spectateurs ne touchaient tout de même pas un peu du doigt ce décalage entre le récit et le film, entre les intentions de celui-ci et le résultat. Chaque œuvre à adapter est un « cas ». Peut-être l'œuvre de Musil requérait-elle d'être plus remaniée (voyez le travail de Straub sur l'œuvre de Böll, de Delvaux sur celle de Daisne pour aboutir à deux chefs-d'œuvre fidèles à leur manière), sans doute était-il nécessaire en tout cas qu'on lui trouvât une équivalence sur le plan du style, découverte qui demandait des qualités opposées à ce savoir artisanal dont Schloendorff a fait preuve et qui semble l'avoir offusqué au point de n'avoir pas même aperçu la vision amie du texte. A côté du récit, dans la brèche effectuée par celui-ci, il convenait que le cinéaste trouvât — plus nécessaires encore que l'escorte en territoire peu sûr — des visions amicalement proches du récit, c'est-à-dire tout-à-fait éloignées par nature et pourtant correspondantes. Peut-être est-ce pour n'avoir pas su, pas pu, « cultiver sa différence », que dans cette superposition inutile des images sur le texte s'abolissent tout à la fois texte et images sans donner naissance à une parole, à une vision.

Soyons justes, nous avons tout de même vu, au début, quelques images rapides, fortes et denses de « la petite ville » et nous avons cru alors aux « Désarrois de l'élève Törless » de Schloendorff, mais il n'a pas fallu longtemps aux « dialogues » de Musil et à l'illustration devenue très vite calculée, concoctée avec cette application qui est le contraire de l'inspiration pour que nous abandonnions l'univers de Musil dès l'entrée de Törless à l'école de W., et ce, sans que le cinéaste vienne relayer l'écrivain. Nous avons dès lors vu des pantins mimer une histoire qui n'avait plus guère de sens, nous avons vu Schloendorff emprunter une voie qui ne recoupait en aucun point celle où Musil chemina jusqu'à avouer « Je ne peux aller plus loin », une voie qui gagnait même des contrées on ne peut plus éloignées : elle atteignait les parages du « Feu Follet ».

Par ailleurs, un nouveau cinéma allemand essaye tant bien que mal de naître. On dit (et on le redira sans doute ici même puisque les défenseurs de « Törless » n'étaient pas à Cannes) qu'un film comme celui-ci pourrait l'y aider. Je ne pense vraiment pas qu'il représente pour ce qui se fait de capital en Allemagne aujourd'hui (« Nicht Versöhnt » de Jean-Marie Straub était présenté à Cannes à la Semaine de la Critique) quelque chose de très différent de ce que furent pour la Nouvelle Vague les films de Louis Malle, par exemple. — J. B.

MADEMOISELLE
DE TONY RICHARDSON, GRANDE-BRETAGNE

Richardson, aidé de Jean Genêt, montre les émois et les agissements également coupables d'une institutrice pyromane et refoulée (Jeanne Moreau) qui, dans un petit village du centre de la France, et après avoir cédé, en une orageuse nuit de stupre et d'orgasme sous la lune, au charme viril d'un beau bûcheron italien (Ettore Manni, en rupture de péplum), désigne ce dernier à la colère villageoise comme étant l'incendiaire et le libidineux personnage détourneur d'épouses légitimes. Les rustres xénophobes et maris trompés, qui n'attendaient que ça, lynchent le bel Italien, et tout peut rentrer dans l'ordre.

Sujet simple et difficile, massacré de bout en bout par la complaisance, la méchanceté facile et la gaucherie d'une mise en scène archaïque dont Richardson est l'un des derniers et heureux dépositaires : il faut voir quelle répugnance il met à remplir son image en Cinémascope, déjà bien assez satisfait quand il se passe quelque chose dans la moitié droite ou la moitié gauche de l'écran. Il faut voir avec quelle nonchalance il fait débiter des phrases hautement signifiantes à des acteurs mous, fatigués ou au contraire préoccupés par l'unique souci de présenter leur moins mauvais profil à la caméra. Il faut entendre l'inénarrable bande-son où roucoulent, piaffent ou miaulent, battus en rappel, tous les animaux de la nuit en guise de décor sonore érotique. Il faut enfin admirer, seule chose admirable, le courage que met Jeanne Moreau à


Jeanne Moreau dans « Mademoiselle » de Tony Richardson.

braver les plus élémentaires interdits de l'activité d'actrice : il faut sa carrure peu commune pour, malgré tout, figurer dans ce mauvais théâtre d'ombres sans trop de ridicule. — J.-A. F.

UCCELLACCI E UCCELLINI,
DE PIER PAOLO PASOLINI, ITALIE

Pier Paolo Pasolini inaugure avec « Uccellacci e Uccellini » un genre cinématographique sans précédent. Entre les « Fioretti » et des genres littéraires tels que la fable et le conte, il livre en fait l'aboutissement provisoire de ses propres recherches. Si les échos de ses œuvres précédentes sont innombrables, c'est surtout « La Ricotta » qu' « Uccellacci » évoque puisqu'il reprend la même direction pour aller bien



David Warner et Vanessa Redgrave, dans « Morgan », de Karel Reisz.

au-delà, une direction qui est peut-être la plus périlleuse, la plus belle aussi, lorsque l'on ne s'y perd pas : celle d'un cinéma d'idées. J'entends par là qu'il n'est pas un épisode, pas un plan du film qui n'ait une interprétation précise. C'est le propre de la fable. Mais c'est aussi le signe d'une désincarnation dont le cinéma s'accommode d'ordinaire fort mal. Or Pasolini, une nouvelle fois, échappe à la règle, car son film à tout instant reste ouvert, la poésie y relaie sans cesse la pensée si bien que le réseau de signes (symboles) dont il est fait, se meut fréquemment en un autre réseau, lui métaphorique. Ainsi, au-delà d'un premier niveau de lecture auquel se prête la parabole, s'ouvre un vaste champ de significations beaucoup plus difficilement épuisable.

L'admirable dans la tentative de Pasolini est que grâce à la force poétique de ses images il soit parvenu à communiquer une vie réelle à la nature dans laquelle se déroule le film ainsi qu'aux personnages (oiseaux compris) qui n'avaient au départ que l'existence desséchée des concepts. Une telle tentative n'est d'ailleurs pas sans évoquer, toutes proportions gardées, certains passages du « Déjeuner sur l'herbe » où cet éternel pionnier qu'est Renoir frayait déjà un chemin voisin. Mais ici, la fable est à plusieurs niveaux, fable à tiroirs si l'on veut, puisque celle qui parle de rapaces et de passereaux est en fait une seconde fable racontée par le corbeau, personnage de la première, à ses « élèves » Toto et Ninetto Davoli, à qui il a entrepris de faire découvrir le monde tel qu'il apparait sous l'éclairage de la raison. Il faudra revenir sur la portée de cette fable et surtout sur ses implications multiples : disons brièvement qu'il s'agit, en contexte marxiste et chrétien à la fois, du rapport nature-culture. Mais commenter une fable que personne n'a encore entendue serait la trahir, restons donc énigmatique en nous remémorant les paroles que se dit à lui-même Martin Heidegger : « quand le vent soudain a tourné, grondant dans les charpentes de la hutte et que le temps va se gâter :

Trois dangers menacent la pensée

Le danger merveilleux et dès lors salutaire, c'est le voisinage du poète, la proximité de son chant.

Le danger malicieux et de tous le plus âpre, c'est la pensée elle-même ; il lui faut penser à contre-pente, ce qu'elle ne fait que rarement.

Le danger pernicieux, celui qui brouille tout, c'est de philosopher. »

Trois dangers, trois aspects de la création pasolinienne, tous trois incarnés dans le film par des personnages différents cheminant plus ou moins pacifiquement sur une même route.

A son niveau d'ambition, le film, s'il eût été parfait, eût été vraiment sublime. Mais parfait, il ne m'a pas semblé l'être tout à fait. J'ai le sentiment d'avoir eu affaire à une œuvre quelque peu inachevée, certaines séquences laissent à désirer (l'épisode des « dentisti dantisti », l'enterrement de Togliatti) et il m'a semblé qu'il y aurait encore eu à faire sur ce film.

Quoi qu'il en soit, c'est là une œuvre d'une exigence rare au niveau de la pensée, une œuvre froide et pourtant déchirante, une œuvre devant laquelle on ne cesse de jubiler que pour être saisi par l'effroi. Ce film au trois quarts sublime restera avec ses imperfections comme un des deux seuls grands souvenirs de ce festival. C'est, à n'en pas douter, une des œuvres-clés du cinéma moderne sur laquelle nous aurons beaucoup à revenir dans l'espoir de capter quelque chose de la méthode assez stupéfiante que propose Pasolini pour déchiffrer « la fable du monde ». — J. B.

MORGAN, A SUITABLE CASE FOR TREATMENT DE KAREL REISZ, GRANDE-BRETAGNE

A été choisi ici en tant que rejeton du « Knack », Karel Reisz (« Saturday Night and Sunday Morning ») s'y montre peu doué pour l'humour moderne, mais s'efface heureusement devant la drôlerie très directe du scénario et de l'interprète au point que l'on oublie l'ambitieux arrière-plan social de cette étude d'un nouveau genre de beatnik. — L.M.

Semaine de la critique

WINTER KEPT US WARM DE DAVID SECTER, CANADA

Nous avons lu « Poussière » de Rosamond Lehman et « L'attrape-cœur » de Salinger. Une littérature du cœur au sens supérieur : des émotions à l'anglo-saxonne, sans nuances infinies, mais avec des sentiments forts, une cruauté inconsciente. La joie de vivre, d'aimer, de faire mal, l'égoïsme forcené. Le petit animal en vous et moi.

« Winter Kept Us Warm », a d'abord la qualité d'être anglo-saxonissime : ce dosage d'humour à fleur de peau, de tendresse qui n'ose s'avouer, de cruauté inconsciente.

« WKUW » est en outre un film canadien : canadien comme on respire, selon l'étrange amalgame qui a créé une nation à nulle autre comparable, en porte-à-faux absolu sur l'histoire. David Secter ne connait rien de l'ONF, a vaguement entendu prononcer le nom de Michel Brault, ignore Groulx et Perrault et Macartney-Filgate. Mécontent du son direct parfois inaudible (par sa faute, il aurait dû s'occuper davantage de ses

micros), il veut « doubler » son prochain film, un vrai, en 35 mm. Qu'importe, si la grâce « canadian », comme dirait Patrick Straman, demeure. Cette liberté de ton, cette caméra à hauteur d'homme, s'arrêtant au gré d'un regard pour suivre un écureuil, gambadant dans la neige parmi les flocons.
Ce très très beau film donne tout son sens à une modeste entreprise comme la Semaine de la Critique. On l'acceptera pour ce qu'il est, un premier gribouillage, un simple carnet de notes, mais sous le regard déjà exigeant d'un véritable artiste. Nos amis canadiens français, en lutte contre l'impossible, parfois aussi victimes du mirage de la persécution, seront-ils battus au sprint par ce jeune chien fou de Toronto ? L.Ms

LE PERE NOEL A LES YEUX BLEUS, DE JEAN EUSTACHE, FRANCE

« Les Mauvaises Fréquentations » c'était entre autres, la recherche d'un jour à bien passer, d'un présent à bien remplir et à bien montrer à travers un quartier précis. Les personnages marchaient, parlaient, faisaient des rencontres en attendant que le soir vienne, et l'heure de rentrer. « Le Père Noël a les yeux bleus », c'est d'abord le contraire. Quand le film commence, les personnages et la ville ont disparu. (Eustache dut précipiter le tournage avant



René Gilson et Jean-Pierre Léaud, dans « Le Père Noël a les yeux bleus », de Jean Eustache

que le café ne soit détruit.) Ce n'est plus la quête aveugle d'un temps à mieux vivre qu'il nous livre ici, mais celle d'un temps à revivre, à recomposer, à habiter de nouveau comme si de rien n'était. Car l'entêtement de l'auteur pour retrouver le bruit des motos, la chaleur du loto-gibier, la voix des passants, le goût du martini, l'éclat des vitrines, le contact du duffle-coat et la couleur bleue des yeux du Père Noël est moins la survivance d'impressions anciennes que la volonté aujourd'hui de bien regarder des choses connues afin d'en tirer quelque leçon ou, plus modestement, de savoir où elles en sont, où nous en sommes. Le monde perdu de l'adolescence se confond avec celui plus ténu, plus discret, des premiers liens à tisser. Critique et nostalgie ne peuvent que se compléter. A l'imparfait du commentaire que vient renforcer le pouvoir de la ritournelle et de la photographie ne s'oppose pas le va-et-vient quotidien des gestes, des regards et des paroles, parce que tous les événements sont déjà effacés, les faits ramenés à leur vraie proportion, maintenant qu'on ne les voit plus de trop près. Car le rêve d'Eustache consiste sans doute à bien filmer les contours, les détails, les silhouettes et les allures, « telles quelles », sans trop savoir où elles mènent, en plein mystère. C'est sans doute pour cela qu'il prétend ignorer s'il y a ou non des bordels à Narbonne. — A. T.

GRIMACES, DE FERENC KARDOS ET JANOS ROZSA, HONGRIE

Ce qu'il y a de plus frelaté et de plus rance chez Lamorisse, René Clair première manière et chez le Louis Malle de « Zazie » passe ici au compte de la fraîcheur d'inspiration, de la juvénilité inventive et de la gravité ironique. C'est, comme le dit le bulletin d'Hungarofilm : « l'histoire d'un garçonnet qui entre dans les secrets de la connaissance des choses », contée en Eastmancolor criard et en laborieuses saynètes où le monde de l'enfance est opposé au monde des adultes, et le juge. Gros succès auprès des critiques ravis, pleurnichant de bonheur au spectacle des pénibles facéties de ces chers petits, ce qui prouve à quel point ces messieurs sont loin de l'enfance, et du cinéma, puisqu'ils confondent les grimaces et la vérité, les gags séniles et la poésie, la mièvrerie et la gentillesse. Or rien n'est pénible, au cinéma, comme la caricature complaisante de l'enfance et de ses démons. Voyez Clément, Brook, Bourguignon, sur les traces desquels Kardos et Rozsa se font un plaisir de courir aujourd'hui, en recueillant comme eux, au passage, les lauriers les plus immérités : que diable ce film pour vieilles dames attendries allait-il faire à une semaine de la Critique ? Car rarement le mélange des genres donna, en outre, aussi piètre confiture : le burlesque et l'onirisme, les folles poursuites et la satire sociale, les inévitables accélérés et les dosages de l'émotion, les couleurs vives jetées à pleins seaux et les décors stylisés composent un amalgame si indigeste que même les trouvailles moins vulgaires ou moins attendues qui l'émaillent y sont irrémédiablement noyées. J.-A. F.

FATA MORGANA, DE VICENTE ARANDA, ESPAGNE
LA NOIRE DE..., DE OUSMANE SEMBENE, SENEGAL

Ces deux films n'ont en commun que ceci : ils ont été présentés à la Semaine de la Critique où ils n'avaient rien, mais alors vraiment rien à faire. Michel Delahaye ayant dit dans notre précédent numéro ce que l'on pouvait dire sur eux de moins méchant, nous en resterons là. Ajoutons toutefois de manière globale que d'un côté « un essai fondé », selon les propres mots de son auteur, « sur de nouvelles structures narratives recourant à une technique en harmonie avec le monde moderne et non sans rapport avec les recherches du pop'art », c'est-à-dire un film plus prétentieux que « Modesty Blaise » mais tout aussi assimilable aux plus bêtifiantes velléités d'une « avant-garde » tou-



« Fata Morgana », de Vicente Aranda.

jours déjà démodée et profondément asservie au monde industriel qui la récupère sitôt engendrée, bref, qu'un monstrueux bibelot réactionnaire détonne à la Semaine de la Critique et que de l'autre côté présenter le film plus que faible d'un jeune Sénégalais parce que c'est le film d'un jeune Sénégalais est une attitude désastreuse, paternaliste ; elle ne peut que faire du tort aux jeunes Sénégalais qui commencent à faire du cinéma. — J.B.

DU COURAGE POUR CHAQUE JOUR, DE EVALD SCHORM, TCHECOSLOVAQUIE

Le premier long métrage d'Evald Schorm était précédé d'une réputation flatteuse comme souvent les films restés un certain temps prisonniers de leurs frontières. Il devait donc s'agir du chef-d'œuvre du nouveau cinéma tchèque, ce que, de toute évidence, « Du courage pour chaque jour » n'est pas. Il faut toutefois reconnaître son intérêt. Il fait partie de ces films inégaux que l'on a envie de défendre lorsqu'ils sont attaqués mais dont on souligne volontiers les défauts s'ils reçoivent un accueil trop chaleureux. C'est cet accueil qu'il a reçu et reçoit généralement.
Or, cette histoire d'un jeune militant peu à peu déçu et coupé du monde, que Marcorelles a déjà racontée (cf. « Cahiers » nº 177, p. 12), ne paraît pas réductible aux seuls maux de la déstalinisation. Elle se meut en fait en une chronique beaucoup plus générale mettant en scène les problèmes d'un couple et ceux de la jeunesse. C'est une force en un sens, mais c'est aussi une faiblesse car, si pour ce qui est de la déstalinisation, nous manquons de points de comparai-

son cinématographiques, pour ce qui est du couple, de la jeunesse et du nouveau cinéma, nous n'en manquons pas et alors là, il faut bien avouer que Nicholas Ray, par exemple, est allé un peu plus loin que Schorm il y a quelques lustres (deux).
Toutefois, dans le contexte cinématographique tchèque, le film de Schorm est assez original. C'est que ce cinéma, contrairement à ce que l'on affirme un peu partout, est un des plus conformistes (Jires, Juracek) quand il n'est pas un des plus nuls (Nemec, Kachyna, Jasny, Menzel...) qui soient, un des plus pauvres en tout cas en personnalités plus ou moins attachantes : Forman, Chytilova et Schorm.
Donc Schorm a sa manière et elle est intéressante, contrairement aux autres Tchèques qui en ont une désastreuse ou qui adoptent celle de Forman en la gâchant. Chaque séquence de Schorm est au départ aussi modeste qu'une séquence de Forman, elle est construite à partir d'un détail de maigre importance, mais au lieu d'épuiser ce détail dans tout ce qu'il a d'immanent, Schorm, lui, tente de « faire le saut », il essaye de hisser ce détail à un statut supérieur par l'intrusion d'un élément étranger (les lapins, par exemple, dans la séquence du prestidigitateur), un jeu de scène (celle des gifles), un geste (le héros qui déchire sa chemise) qui rompent avec la description réaliste qui était en cours pour en faire quelque chose qui surprend, voudrait être poétique, mais ne l'est que parfois.
Schorm s'attache par ailleurs à élaborer une toile de fond remplie de vieillards et d'animaux qui peut dérouter si on la juge pittoresque et frelatée mais qui est en fait ce qu'il y a de plus authentique, à preuve : le sketch de Schorm des « Petites perles » fait uniquement là-dessus, ce qui n'est d'ailleurs pas un gage de qualité, la psychopathie n'étant ni bonne ni mauvaise en soi, mais seulement difficilement attaquable.
« Du Courage pour chaque jour » est donc un film irritant par certains côtés (des séquences telles que celle des blousons noirs sont vraiment regrettables), attachant par d'autres, un film psychologique qui reste dans l'ordre du vieux cinéma d'acteurs inférieur à « Quatre heures du matin » d'Anthony Simmons, moins surprenant mais plus égal. — J. B.

L'HOMME N'EST PAS UN OISEAU, DE DUSAN MAKAVEJEV, YOUGOSLAVIE

« L'Homme n'est pas un oiseau » nous parle d'un rêveur trompé par les autres, par son travail, par ce qui l'entoure et par lui-même. Célébrant sa tâche et sa condition, il accumule erreurs et déceptions jusqu'à l'énigmatique plan final où éclate définitivement sa dérisoire solitude. Pour souligner l'isolement grotesque du héros, l'auteur juxtapose ou alterne des moments où apparaissent, dans leur caractérisation quotidienne, d'autres personnages se rapportant de façon plus ou moins précise à la situation sociale, psychologique, dramatique du protagoniste. Cette accumulation d'anecdotes parallèles ou convergentes, destinée à renforcer la vanité de toute démesure, de toute grandiloquence, implique une construction « pyramidale », livrant des chemins apparemment autonomes mais se recoupant en fin de parcours. Ce morcellement du récit introduit un étonnant lyrisme. En dénonçant toute ambition par un humour impitoyable, l'auteur élargit singulièrement le monde qu'il exécute. Il substitue à l'amplification de l'emphase celle de l'énormité, de la farce tonitruante. Se référant sans cesse à toutes sortes d'animaux, il tisse un univers d'une saine et outrancière bestialité où l'homme ne peut que brûler ses ailes. Au fil d'un énergique morceau de bravoure il n'hésite pas à ponctuer la Neuvième Symphonie par les spasmes amoureux d'une maîtresse infidèle. C'est dire à quel point le naturalisme cède le pas au cirque et à cette « assourdissante débauche » dont parle le poète. — A. T.


« Du courage pour chaque jour », d'Evald Schorm.

O DESAFIO DE PAULO CEZAR SARACENI, BRESIL

Partagé entre la tentation de la bourgeoisie, incarnée par sa maîtresse, et l'exigence d'une action révolutionnaire qui ne peut être totale qu'au prix de douloureuses ruptures, un jeune intellectuel brésilien s'interroge sur le sens qu'il doit donner à sa vie. On reconnait un des thèmes de prédilection du jeune cinéma, ici profondément ancré dans la réalité politique du Brésil : cela semble suffire à faire taxer le film, par ses quelques défenseurs, d'œuvre idéologique, engagée, responsable. Or il faut s'insurger contre le galvaudage systématique de termes semblables : l'idéologie, ce n'est pas, ce ne devrait pas être de faire échanger à quelques adolescents fatigués des propos vaguement néo-sartriens, pimentés d'un zeste de convention brechtienne, le tout mis en valeur par les blancheurs d'une photographie esthète et les déplacements gratuits d'une caméra atteinte de bougeotte, au sein de décors vides et de durées pseudo-antonionniennes. Saraceni montre, jusqu'aux ultimes conséquences du masochisme esthétique, le doute et l'indétermination maladive de son personnage pour, aux derniers plans, par un acte d'autorité abusive, soudain décréter que tout cela va changer, en collant sur l'image un chant révolutionnaire de Brecht. Ce relais du constat d'échec par la profession de foi la plus intempestive gêne plutôt qu'il ne convainc, dans la mesure où la gravité du propos se satisfait mal du schématisme romantique éculé où se complaît l'auteur. D'où vient le double échec du film : trop « intellectuel » pour prétendre à quelque forme que ce soit de didactisme ou d'efficacité, il est aussi trop naïf et trop simple pour engager le dialogue véritablement idéologique auquel il semble aspirer. En vertu de quoi il ne peut retenir l'attention, comme tout produit d'adolescence bourgeoise, que comme reflet des expériences personnelles de l'auteur, que comme autoportrait plus ou moins masochiste et complaisant. — J.-A. F.

Il fut souvent question ici de trois des films présentés à la Semaine de la Critique, nous renvoyons donc nos lecteurs pour « Bloko » d'Ado Kyrou (Grèce) au n° 173, p. 15 (Ollier) et au n° 178, p. 62 (Delahaye), pour « Nicht Versöhnt » de Jean-Marie Straub (Allemagne) au n° 171, p. 49 (Biette) et au n° 177, p. 65 (Delahaye), pour « O Desafio » de Paulo Cezar Saraceni au n° 172, p. 9 (Dahl) et contre au n° 178, p. 60 (Delahaye). Entre autres. Ces notes ont été rédigées par Jacques Bontemps, Jean-André Fieschi, Louis Marcorelles, Luc Moullet, Michel Mardore et André Téchiné.



LILIOM : PAUL COLIN TATOUE, FRITZ LANG DIRIGE.

La nuit viennoise

une confession de Fritz Lang





Le Diabolique Docteur Mabuse.

Entre la première partie de cette « Nuit viennoise » — étrange confession, soliloque où la parole de Lang, enjouée ou émue, se porte aux grandes comme aux petites choses — parue dans notre numéro 169, et la seconde, un intervalle de dix mois. Le cinéaste hésitait à laisser publier la suite de ce qui pour lui n'était qu'une conversation d'une soirée pareille à tant d'autres, passée entre amis, insouciante et détendue, où les propos n'avaient rien d'officiel et où, au contraire, tout concourrait à la plus libre flânerie d'une méditation intime. Précisément, cette liberté, ce demi-abandon, cette proximité à quoi aucune interview ne peut prétendre faisaient à nos yeux tout le prix de ces propos rêveurs : Fritz Lang le comprit, qui fit en sorte, en en relisant la transcription, que leur spontanéité ne soit pas altérée. Qu'il en soit ici remercié, ainsi que notre ami Herman Weinberg et sa fille Gretchen.

(Il est très tard. Malgré cela, Fritz Lang poursuit son monologue...)

— J'ai joué dans certains films au début de ma carrière, c'est vrai. J'étais « dramaturge », chargé de rédiger des histoires à DECLA, et le peu d'argent que je gagnais en jouant m'aidait à vivre un peu mieux. Dans un film de Joe May, « Hilde Warren und der Tod », dont j'avais écrit le script, en 1917, à l'hôpital où je soignais mes blessures de guerre, j'ai joué quatre rôles : un vieux prêtre, la Mort, une jeune estafette et un autre rôle encore dont je ne me souviens plus... (Il s'arrête et regarde au plafond). Le destin est étrange... Cinquante ans plus tard, je joue de nouveau dans le film de Jean-Luc Godard avec Bardot, « Le Mépris », que l'on appelle « Contempt » dans ce pays. Je joue mon propre rôle, celui d'un metteur en scène de cinéma, et j'ai écrit moi-même une bonne partie de mes répliques...

On a découvert par hasard une copie de « Hilde Warren » en Allemagne et on m'a demandé de m'y rendre à l'occasion d'une projection de ce film... A cette époque-là, j'ai fait deux ou trois scripts. Le premier était, je crois, « Die Hochzeit Im Exentrik Klub » que Joe May tourna en s'empressant de signer à la fois la mise en scène et le scénario.

Tu me demandes, Willy, à quelles sortes de problèmes techniques nous nous heurtions. J'y arrive. Mais, tu vois, il était plus facile alors de faire des films en Europe et de les créer à partir de rien. Par exemple, nous n'étions pas obligés par un producteur (si seulement nous en avions un !) de prendre une grande vedette : ça, c'est une invention américaine. Le succès des films que nous faisions était presque toujours dû aux histoires ou aux metteurs en scène et très rarement aux acteurs. Je rencontrais des gens nouveaux dans toutes sortes d'endroits. Je répondais à toutes les lettres que l'on m'adressait et je rencontrais également tous ceux qui le désiraient. Brigitte Helm, une blonde au visage intéressant, n'avait que seize ans lorsque sa mère l'amena au studio. Elle voulait de-



Les Contrebandiers de Moonfleet (John Whiteky).

venir actrice et jouer dans « Marie Stuart » de Schiller, la pièce sur la pauvre reine qui est enfermée par la méchante Elizabeth puis tuée. Je croyais deviner le rôle qu'elle avait l'intention de jouer (le sympathique, bien sûr) mais elle me surprit en disant « Elisabeth ! ». J'ai donc pensé que j'avais affaire à un authentique talent. Une autre fois, au cours d'une conférence de presse de deux jours, à Vienne, une autre mère amena sa fille pour me la présenter. La fille était très belle et très blonde aussi. Elle avait un visage intéressant. Je lui dis de venir me voir à Berlin si elle avait sérieusement l'intention de devenir une actrice. Elle vint plus tard au studio, à Neubalbelsberg, et je lui donnai le rôle de la diabolique, de la mauvaise espionne aux allures enfantines dans « Les Espions ». Elle s'appelait Lie Dyers. C'est également à cette époque que j'ai vu Gerda Maurus qui tenait fort bien un petit rôle sur une scène viennoise. Je fus très impressionné par le fait qu'elle avait exploité toutes les facettes de son personnage, jusqu'à un trou dans son bas ! Je lui donnai un des rôles principaux des « Espions » et, plus tard, un petit dans « La Femme sur la Lune ». J'ai toujours aimé travailler avec des acteurs jeunes ou inconnus. Ils sont comme des champs qui n'ont pas encore été cultivés, ce sont des talents tout frais. Bien qu'il soit plus difficile techniquement de travailler avec eux qu'avec des acteurs plus aguerris, le résultat, à la longue, est meilleur. Les vedettes plus âgées vous diront : « J'ai eu un grand succès dans tel ou tel film en jouant le rôle de cette façon-là... » et moi, je suis lassé de devoir répondre : « Oui, mais c'était un autre film et un autre rôle ». Il est parfois impossible de briser ce genre de préjugés. Ces vedettes sont les mêmes dans tous leurs films, qui sont faits uniquement sur leur immuable personnalité. Vous pouvez prendre un gros plan d'un de leurs films pour le monter dans un autre sans que personne s'aperçoive de la différence. Avec de jeunes acteurs il n'y a plus besoin de s'en faire au sujet des « idées » dangereuses, car ils ont hâte de frayer de nouveaux chemins. (Lang ajuste son couvre-œil et continue doucement.)

Faire un film pour une seule personne, qu'elle soit producteur, metteur en scène, vedette ou critique, n'a pas de sens. Le cinéma a toujours été et doit continuer à être un art de masse. Je ne pense cependant pas toujours au public lorsque je fais un film, mais il est très probable qu'instinctivement, je m'adapte à certaines de ses réactions. J'ai toujours eu la passion du public. Le public change ; je change. Les jeunes gens d'aujourd'hui ne pensent pas et ne vivent pas non plus comme ils le faisaient trente ans auparavant. Dieu merci ! Et aucun metteur en scène ne peut plus faire un film comme on le faisait à ce moment-là. La Première Guerre mondiale a provoqué un grand nombre de changements dans la structure du monde ; en Europe, le désespoir a été adopté par une génération entière. Jeunes gens engagés dans le combat culturel, se déclarant en rébellion ouverte contre l'ordre précédent, contre le formalisme, passant brutalement du naïf dix-neuvième siècle à l'âge des combats douteux aux issues fatales, mais aujourd'hui, adopter une telle attitude, c'est lutter contre les moulins à vent.

Mais, hier comme aujourd'hui, le cinéma est un vice. Je l'adore. J'ai souvent dit que je le tenais pour l'Art de notre siècle. C'est un vice que j'adore, une mauvaise habitude (j'ai seulement de mauvaises habitudes). Sans films, je ne pourrais pas vivre. J'aime cet art qui est malheureusement devenu, dans la plupart des pays, une industrie. Ainsi, en créant une industrie, on a presque tué un art. J'ai toujours prêté une grande attention au contenu des films car il me paraît être plus important que leur forme. Ce qu'il s'agit de rendre, c'est l'idée que j'ai eue, les phrases que je veux dire au public. Mais peut-être le chemin employé pour y parvenir n'est-il pas unique : il correspond à la conception que chacun a de la mise en scène. Ainsi, Godard adore improviser, alors que j'aime, moi, savoir très précisément ce que je vais faire lorsque j'arrive sur le plateau. Je ne change pratiquement rien à ce que j'ai alors en tête. Mais pour ce qui est des acteurs, je pense qu'il faut leur laisser le plus de liberté possible. Personnellement, je ne les bride pas comme le font certains cinéastes.

Pour diriger un acteur, je dois tout d'abord lui faire comprendre quel est l'esprit de son rôle, le soubassement de son personnage, même si cela, en fait, n'intervient pas à proprement parler dans les événements que raconte le film. Pour cela, je me mets parfois en colère... Je sue à grosses gouttes s'il le faut, mais au fond, je suis toujours très heureux lorsque je tourne. Ce n'est pas une seconde vie, pour moi : c'est ma vie. Un bon cinéaste n'a pas, comme beaucoup le font, à montrer (je veux dire en jouant) exactement à un acteur comment il doit interpréter son rôle. S'il devait en être ainsi, alors le travail de l'acteur ne serait que le décalquage du mien. Imaginez cela : vingt petits Fritz Lang tournant en rond sur l'écran ! Dieu nous en préserve ! Je ne fais qu'aider les acteurs à découvrir par eux-mêmes le rôle qu'ils ont à interpréter. J'essaye de leur expliquer ce qui constitue la personnalité du personnage. Je ne m'acharne jamais sur quelque chose que l'acteur n'arrive pas à sentir : on ne peut le forcer. Mon seul désir est de révéler ce qu'il porte en lui-même, de l'aider à l'extraire de son inconscient pour créer ainsi un personnage qu'il ne se doutait pas être profondément. Il y a les bons cinéastes et les mauvais... si toutefois on peut appeler cinéaste celui qui en est un mauvais. Celui-ci dira à un acteur : « Tu as lu la scène, tu connais le rôle, alors tu vas vers cette porte, tu joues ta scène et lorsque tu as fini, tu sors par cette autre porte ». Cet homme n'est pas un cinéaste mais un flic qui règle la circulation.

3 h 35. (On boit encore. Herman Weinberg ouvre une serviette et en sort quelques photos qu'il étale au milieu de la table où Lang pose ses mains.)

— Savez-vous qu'il y a un plan de mes mains dans chacun de mes films ! (Il regarde la première photo). Ah, c'est Brigitte Helm dans « Metropolis ». Dieu, qu'elle était belle ! « Metropolis », vous savez, est né en fait de ma première vision des gratte-ciel de New York en octobre 1924, alors que je me rendais à Hollywood où m'envoyait l'U.F.A. pour étudier les méthodes de production américaines. Il faisait une chaleur terrible cette saison-là... Et, en visitant New York, j'ai pensé que c'était le creuset de multiples et confuses forces humaines, aveugles, se bousculant l'une l'autre dans l'irrésistible désir de s'exploiter, et vivant ainsi dans une anxiété perpétuelle. J'ai passé la journée entière à marcher dans les rues. Les immeubles semblaient être un voile vertical, scintillant et très léger, une luxueuse toile de fond suspendue au ciel sombre pour éblouir, distraire et hypnotiser. La nuit, la ville ne faisait pas que donner l'impression de vivre : elle vivait, comme vivent les illusions. Je savais que je devais faire un film sur toutes ces impressions. De retour à Berlin, en pleine crise, Thea von Harbou commença à écrire le script. Nous imaginâmes, elle et moi, une classe oisive vivant dans une grande ville grâce au travail souterrain de milliers d'hommes sur le point de se révolter, menés par une fille du peuple. Pour mater cette rébellion, le maître de la ville demande aux savants de créer un robot à l'image de la fille en question. Mais le robot, Maria, se tourne contre ses créateurs et pousse les travailleurs à détruire la « machine » qui est le cœur de cette cité qu'elle contrôle et à laquelle elle donne vie. (Il soupire doucement et nous regarde.) J'ai souvent déclaré que je n'aimais pas « Metropolis » et cela parce que je ne peux pas accepter aujourd'hui le leitmotiv du message dans le film. Il est absurde de dire que le cœur est l'intermédiaire entre les mains et le cerveau, c'est-à-dire, bien sûr, l'employé et l'employeur. Le problème est social, et non moral. Naturellement, pendant le tournage du film, je l'aimais, sinon je n'aurais pas pu continuer à y travailler... Mais plus tard, j'ai commencé à comprendre ce qui n'allait pas... J'ai pensé, par exemple, qu'un des défauts était la manière dont j'avais montré le travail de l'homme et des machines, ensemble. Vous vous souvenez des horloges et de l'homme qui travaille en harmonie avec elles ? Il devenait, pour ainsi dire, une partie de la machine. Eh bien, cela me paraissait être trop symbolique, trop simpliste dans l'évocation de ce qu'on appelle « les maux de la mécanisation ». Or, il y a quelques années, j'ai dû réviser mon jugement à nouveau, au spectacle de nos astronautes en promenade autour de la terre. C'étaient des savants, ils étaient pourtant prisonniers de leur capsule spatiale, rien d'autre en somme — ou presque, qu'une partie de





Le Testament du Docteur Mabuse (Rudolph Klein-Rogge).

la machine qui les portait...
(Il regarde d'autres photos de « Metropolis » : les plus jeunes travailleurs fuyant les flots envahissants, la Femme-robot, la révolte des travailleurs dans la chambre de la machine...). Tiens, voilà un plan de Shuftan, c'est Eugen Shuftan qui l'a fait... Tu me demandais, Willy, quels problèmes techniques nous avons dû affronter, eh bien cette scène-là, nous l'avons tournée grâce à des miroirs (Lang désigne une photo de la pièce où se trouve la machine et une autre de l'immense stade des enfants de la classe dirigeante) : Shuftan gratta le tain à certains endroits du miroir ; il le plaça ensuite face à l'objectif de la caméra pour qu'une partie du plateau — construit à l'échelle humaine, apparaisse dans le miroir, qui réfléchissait également un plateau miniature représentant les machines en marche. Ces miniatures élargissaient le plateau véritable, qu'il aurait été trop coûteux et trop compliqué de construire pour une scène aussi courte. Cette combinaison de réalité et d'artifice fut alors photographiée (au lieu d'être faite en laboratoire comme maintenant), et cela, évidemment, est dû à l'ingéniosité de Schuftan.
(Il prend une autre photo, montrant une ville aux édifices modernes avec des voitures et des avions d'une conception « avant-gardiste ».)
Nous avons construit un plateau miniature de la rue, d'une longueur de 7 ou 8 mètres, dans un vieux studio aux parois de verre, et nous avons déplacé les petites voitures à la main, centimètre par centimètre, avec, pour chaque mouvement, un cadrage, en filmant image par image. On déplaçait les avions et on les photographiait de la même manière. Cette scène, qui dure seulement une ou deux minutes sur l'écran, demanda 6 jours de tournage ! Les difficultés que nous avons rencontrées, finalement, ne concernent pas le tournage, mais le travail de laboratoire. Le caméraman avait dit aux techniciens de développer le film normalement. Mais le chef de laboratoire, sachant le temps que nous avions mis à filmer cette courte scène, décida de développer lui-même l'agrandissement. Personne n'avait jugé nécessaire de lui dire que, pour des raisons de perspectives, le caméraman avait filmé l'arrière-plan un peu flou pour donner une impression de grande distance. Le chef du laboratoire commença donc à développer le négatif en précisant l'arrière-plan et non le premier plan ! L'échelle des dimensions était, évidemment, détruite. J'essayais de garder mon calme. « Ce sont des choses qui arrivent, les enfants, ai-je dit. Recommençons ! » Et nous l'avons fait. (La première chose que j'aie découverte sur la manière de faire des films, c'est qu'on ne les fait pas tout seul. Votre équipe vous aide. Et j'avais une équipe remarquable.) Quant à la scène du « videophone », elle a été réalisée en projetant une partie de film tournée auparavant de l'arrière d'un appareil de téléphone, à travers un écran translucide d'un pied

sur deux. C'était la première projection par l'arrière-plan, la première transparence... Nous n'avons pas réalisé l'importance, la portée de ce que nous avons fait, sinon nous aurions fait fortune en faisant breveter un procédé universellement employé aujourd'hui. A l'époque, nous savions seulement qu'il y avait un problème et qu'il fallait le résoudre. Mon caméraman, Guenther Rittau, était décidé à ne pas truquer le tournage, il s'est servi de son intelligence pour arriver à cette solution : il plaça la caméra en synchronisation avec un projecteur qui devait projeter la silhouette d'un homme sur le « videophone ». Cela a été fait avec des perches reliées par joints mobiles et allant de la caméra au projecteur, qui étaient, à cause du plateau de tournage, assez loin l'un de l'autre. Puis, quand la scène commença, les deux machines fonctionnèrent en même temps avec un ensemble parfait. L'inondation de la ville des travailleurs était réelle, tournée aux dimensions normales. Des tuyaux au niveau des rues projetaient de l'eau comme de vrais geysers.

Une autre caméra s'occupait du robot Maria. Les anneaux concentriques de lumière qui l'entouraient et se déplaçaient de haut en bas étaient, en fait, une petite balle d'argent tournant rapidement dans un cercle et filmée sur fond de velours noir. On surimprima ces plans, au laboratoire, sur le plan du robot en position assise que l'on avait d'abord filmé...

La cité éclairée la nuit était un dessin animé. La manière dont fut filmée l'explosion de la machine (vous vous en souvenez ?) a été l'une des premières utilisations de la caméra subjective, qui donnait au public l'impression que les deux acteurs ressentaient sous le choc. La caméra était attachée à une poulie à bascule sur une planche verticale et avançait vers la machine qui était sur le plateau, puis reculait pour donner l'impression d'une explosion.

Serge Eisenstein était dans le studio à ce moment-là et nous avons eu une controverse à propos de caméra mobile et de caméra fixe, mais nous n'avons pas pu en discuter longtemps à cause de mon horaire de tournage. Je projetai de le revoir quelques jours plus tard, mais il avait quitté Berlin et je ne l'ai jamais revu. On m'a dit qu'il avait fait une étude sur ma manière de travailler dans le premier « Mabuse » (qu'il a, m'a-t-on dit, éditée en Russie).

Les opinions ont été très diverses au sujet de « Metropolis ». H.G. Wells pensait que c'était le film le plus stupide qu'il ait jamais vu, mais Sir Arthur Conan Doyle a dit : « Je l'ai aimé plus que mes rêves les plus sauvages ».

Regardez cette photo : c'est Paul Richter dans les « Niebelungen », quand il reçoit le javelot dans le dos. Ce sont de vraies fleurs qu'il y a sur les bords de la fontaine ; nous avions planté les graines en automne, et au printemps le « plateau » était prêt... Savez-vous comment a été réalisé l'arc-en-ciel au début des « Niebelungen » ? Une surimpression de la montagne, faite en studio, et d'un arc de cercle dessiné à la craie sur un morceau de carton noir. Quand l'épée fend la plume, c'est, en fait, deux plumes qui tombent et filmées à l'envers.

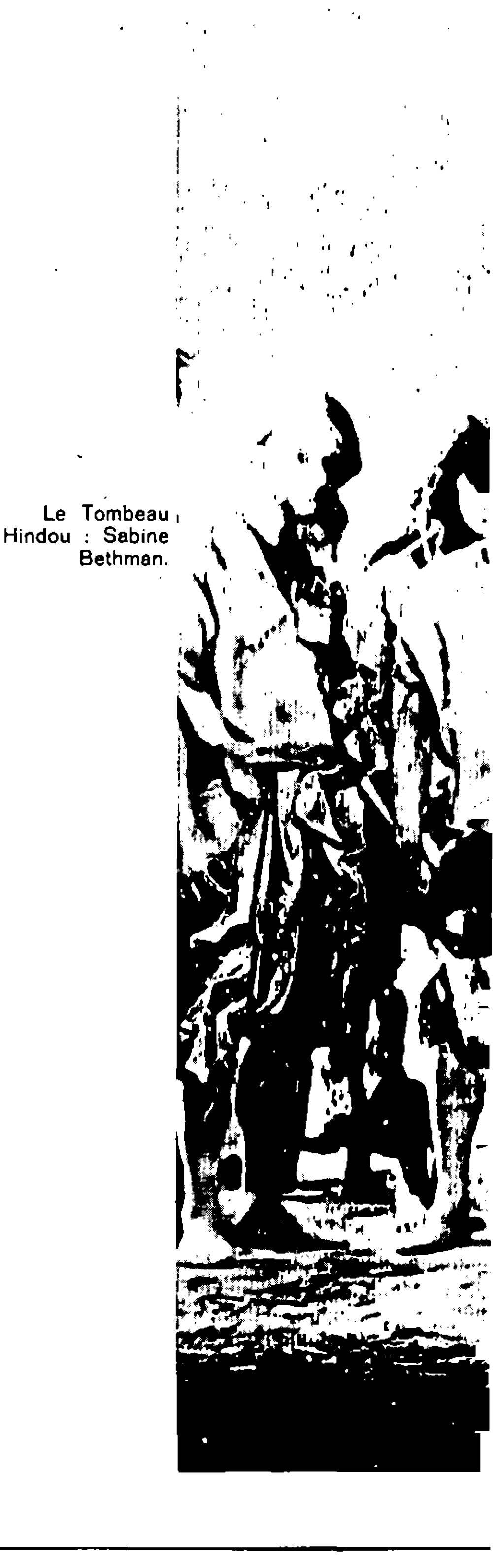
Puisque nous parlons des effets de caméra, il y en a qui peuvent seulement être réalisés grâce au maquillage. Par exemple, dans « Le Testament du Docteur Mabuse », quand le Dr Baum rencontre le fantôme de Mabuse dans la nuit, il voit sur la tête de l'apparition le cerveau vivant qu'il avait disséqué le matin même, pour trouver quelle anomalie avait fait de Mabuse un grand criminel. Voilà comment cela a été fait : nous avions un crâne spécial sur lequel on avait déposé des tubes de verre dessinant la forme du cerveau. Les tubes étaient remplis de mercure, de sorte que le liquide se déplaçait quand Mabuse bougeait. Entre les tubes de verre, le maquilleur avait placé des mèches de cheveux blancs véritables, comme ceux que Mabuse avait dans la vie, ce qui donnait au public l'impression de voir son cerveau à travers la peau. Pour rehausser l'aspect horrible du spectre, la moitié d'une coquille d'œuf fut placée sur chaque œil et la cornée fut peinte, déformée..., (Lang sourit et son regard se voile.) Mais, ç'a été l'époque la plus heureuse de ma vie et pour rien au monde je n'aurais voulu la manquer... C'était comme un grand collège : on passait de longues heures, après le travail, à la cantine, on discutait du film, mes collaborateurs et moi... C'était comme si nous retrouvions ensemble nos jours de collège.

(Lang prend le plan d'un homme dans une rue sombre et secoue la tête.)

... Lorre. Je l'ai découvert pour « M », vous savez... Il vient de mourir à Hollywood, le mois dernier... Je l'aimais bien... nous étions amis depuis 35 ans...

(Lang lève les yeux et grimace.)

— Après les grandes fresques des « Niebelungen », « Metropolis » et « La Femme sur la lune », je me suis intéressé davantage aux êtres humains, aux mobiles de leurs actes. Contrairement à ce que beaucoup de gens croient, « M » n'était pas tiré de la vie de l'infâme assassin de Dusseldorf, Peter Kürt. Il se trouve qu'il avait juste commencé sa série de meurtres pendant que Thea von Harbou et moi étions en train d'écrire le scénario. Le script était terminé bien avant qu'il ne soit pris. En fait, la première idée du sujet de « M » m'est venue en lisant un article dans les journaux. Je lis toujours un peu les journaux en quête d'un point de départ pour une histoire. A cette époque, je travaillais avec la « Scotland Yard » de Berlin (à Alexanderplatz), et j'avais accès à certains dossiers dont la teneur était assez confidentielle. C'étaient des rapports sur d'innommables assassins comme Grossman de Berlin, le terrible Ogre de Hanovre (qui a tué tant de jeunes gens) et d'autres criminels de même acabit. Pour le jugement, dans « M », je reçus l'aide inattendue d'une organisation de malfaiteurs parmi lesquels je m'étais fait des amis au début de mes recherches pour



Le Tombeau Hindou : Sabine Bethman.





M le maudit : Peter Lorre.

le film. En fait, j'ai vraiment utilisé 12 ou 14 de ces hors-la-loi, qui n'étaient pas effrayés à l'idée d'apparaître devant ma caméra car ils avaient déjà été photographiés par la police. D'autres auraient bien aimé m'aider, mais ils n'ont pas pu le faire, parce qu'ils n'étaient pas connus des brigades criminelles. J'étais en train de finir le tournage des scènes où se trouvaient donc de véritables malfaiteurs, quand j'ai été informé que la police arrivait. Je l'ai dit à mes amis, mais en les priant de rester pour les deux dernières scènes. Ils acceptèrent tous et j'ai tourné très rapidement. Quand la police arriva, mes scènes étaient dans la boîte et mes « acteurs » avaient tous disparu dans le décor...
(Lang prend une autre photo.)
— Marlène... dans « Rancho Notorious ». Le titre original était « Chuck a Luck », qui est le nom du ranch dans le film mais aussi un jeu de hasard et enfin le titre d'une chanson qu'on entend par fragments tout au long du film. L'idée d'utiliser une chanson, comme procédé aussi bien technique que dramatique pour faire avancer l'action, m'intéressait et il s'est avéré que c'était la première fois qu'une chanson était utilisée de cette manière dans un western. (« High Noon » fut réalisé plus tard). Avec cinq ou six phrases de la chanson, j'arrivais plus vite à la conclusion et j'évitais aussi certaines choses qui auraient été ennuyeuses pour le public et sans importance pour le film.
Ce que je voulais montrer dans « Rancho Notorious », c'était une femme, plus très jeune, qui possède un ranch, sorte de retraite pour outlaws, opposée à un tueur célèbre devenu trop vieux pour tirer vite. Alors entre en jeu un jeune homme qui, lui, est très rapide au tir. Le trio éternel du western. M. Howard Hughes qui s'occupait de R.K.O., la compagnie pour laquelle je faisais le film, changea le titre en « Rancho Notorious », car, disait-il, on ne comprendrait pas ce que voulait dire « Chuck a Luck » à l'étranger. Mais a-t-on mieux compris en Europe « Rancho Notorious » ?
(Lang s'arrête, et allume un cigare.)
— Malheureusement, nous, les metteurs en scène, avons peu de contrôle sur ce genre de choses. Vous savez, il n'y a pas de copyright pour un metteur en scène dans l'industrie cinématographique ; on m'a dit que, plus ou moins, cela existait en France. Mais il y a une chose que nous avons aux U.S.A., que j'approuve pleinement et qui est inconnue en Europe, c'est la « Preview ». Si ceux qui s'appellent producteurs étaient des êtres humains et de véritables amis du metteur en scène au lieu d'en être jaloux, ils réaliseraient qu'il n'y a qu'une seule manière de juger les mérites d'un film et c'est, bien sûr, de savoir si le public l'aimera... d'où preview. Une fois, dans un de mes films, il y avait une scène avec Ida Lupino et Dana Andrews que le producteur n'aimait pas mais que, moi, je trouvais très drôle et très bonne. Pendant une semaine, j'ai discuté avec lui des qualités de cette scène, mais il n'a pas été convaincu et il s'obstinait à vouloir quand même la couper. J'ai donc dit : « Pourquoi ne pas laisser la preview en décider ? » Il en organisa une pour prouver que j'avais tort. Mais le public aima la scène, et rit en applaudissant. Le producteur était furieux et très dépité. Il dit à mon monteur, Gene Fowler : « Je vais encore et encore organiser des previews pour ce film, jusqu'à ce que je trouve un public qui n'aime pas la scène, alors je la couperai ».
Ce que je pense des producteurs, je l'ai dit dans le film de Godard. Après tout ce que j'ai dit sur leur compte, je crois que je n'aurais jamais de proposition pour faire un film... Il y a une phrase de moi dans « Le Mépris », en laquelle je crois beaucoup : « La mort n'est pas une solution ».
Tenez, Herman, supposons que je sois amoureux d'une femme. Elle me trahit. Je la tue. Que me reste-t-il ? J'ai perdu mon amour parce que de toute évidence elle est morte. Si à sa place j'avais tué son amant, elle m'aurait haï et j'aurais encore perdu son amour ! Non, les enfants, la mort n'est pas une solution.
Si j'avais été associé à un producteur je n'aurais jamais pu faire « M ». Quel producteur aurait voulu d'un film sans histoire d'amour et où le héros est un assassin d'enfants ? Comme « M » était mon premier film parlant, j'ai fait des expériences avec le son, qui n'étaient évidemment pas possible dans le cinéma muet. Souvenez-vous du mendiant aveugle qui va au Bazar des mendiants pour louer un orgue à main : quand on lui joue un morceau, quelques fausses notes heurtent son ouïe ; brusquement, il met ses mains sur ses oreilles pour ne plus entendre ces sons discordants et, au même moment, la musique s'arrête dans le film. Il y a d'autres moments où je me suis servi du son : les pas dans le silence étrange d'une rue, la nuit, ou bien la respiration lourde du tueur d'enfants... Mais, de même que le son peut donner de l'intensité à une scène, la suppression délibérée d'une action peut en augmenter le contenu dramatique. Laissez-moi vous expliquer... Quand l'enfant est tuée, sa petite balle sort en roulant d'un buisson et finalement s'arrête. Le public l'a identifiée avec la petite fille et à partir de cela, par association d'idées, il sait qu'avec le mouvement de la balle, la vie de la petite fille s'est arrêtée aussi. Je ne pouvais pas, bien sûr, montrer d'horribles violences sexuelles sur cette enfant, mais en ne montrant pas l'action, j'obtenais plus de réactions chez le public que si j'avais réellement montré la scène en détail. J'obligeais le spectateur à se servir de sa propre imagination. D'autre part, un simple procédé peut augmenter l'intensité d'une scène en montrant ce que l'acteur est supposé penser. Vous souvenez-vous du « gadget » mobile dans la vitrine d'une boutique de jouets ? Une flèche se déplaçant constamment de haut en bas vers l'œil d'un taureau ?... Cela prend pour le meurtrier une signification sexuelle dont le public est pleinement conscient...
(Lang prend une photo montrant le visage d'un homme en uniforme nazi.)
— Hans von Twardowsky... Heydrich dans « Les Bourreaux meurent aussi ». Une chose assez désagréable m'arriva avec ce film. Il n'a pas beaucoup eu de succès en 1944 : les gens me disaient que cela leur rappelait trop les réalités de la guerre. Mais, 19 ans plus tard, à Paris, le film a été très apprécié par la critique. Même aujourd'hui, il me semble que « Les Bourreaux meurent aussi » montre la lutte de la population entière de Prague contre les troupes fascistes. Le carton final, qui dit « Not the end », était en fait une prophétie parce que c'est la même chose qui se passe là-bas maintenant, sauf que les envahisseurs viennent de l'autre côté !
J'ai toujours été intéressé par les combats, par toutes les formes de luttes, contre la police, la corruption des gouvernements, celles des enfants contre des parents qui ne les comprennent pas...
... Ah, Tracy dans « Fury »... (Lang regarde de près une photo de Spencer Tracy avec un petit chien). Quand j'ai fait ce film sur le lynchage, je ne pouvais pas espérer, bien sûr, que cesse cette odieuse pratique ; je pouvais seulement mettre le doigt sur la question — sinon j'aurais fait de la politique. C'est toujours ainsi : je peux seulement montrer certaines choses et dire : « Je crois que c'est la réalité. Regardez ». C'est tout ce que je peux faire ; je ne suis pas un faiseur de miracles. Je ne me considère pas non plus comme un artiste... « Artiste » est seulement un mot. J'ai fait beaucoup de films... Je suis un faiseur de films, un metteur en scène, rien de plus, rien de moins...
(Il regarde la photo en couleur d'une jeune fille, Marilyn Monroe dans « Clash by Night » : une enfant tellement jolie et tellement mal guidée. Je l'aimais beaucoup, mais dans le film, Stanwyck était la vraie vedette et jamais elle ne s'est plainte des nombreuses prises qu'il fallait recommencer pour Monroe.
(Il se penche sur les photos.) Tant et tant de photos ! Henri Fonda et Sylvia Sidney dans « J'ai le droit de vivre », Walter Pidgeon et Joan Bennett dans « Man Hunt », Randy Scott dans « Les Pionniers de la Western Union », Edward G. Robinson dans « La Rue rouge », Dana Andrews et Ida Lupino dans « La Cinquième victime », Debra Paget dans les deux films indiens...
(Lang ajuste son couvre-œil et commence à empiler méticuleusement les photos devant lui.
— J'ai souvent dit qu'un metteur en scène, travaillant avec des acteurs, devait être une sorte de psychanalyste. Non pas pour les acteurs eux-mêmes, bien sûr, mais pour les personnages. Ils existent d'abord sur le papier ; le metteur en scène doit les faire vivre pour l'acteur, puis pour le public. Un jour, à Hollywood, un écrivain m'a dit : « Je sais exactement ce que vous pensiez quand vous tourniez telle scène de

« M », et je lui ai répondu : « Dites-le ». Il m'a longuement débité sa théorie et c'était complètement faux. Du moins, je le pensais à l'époque, mais des années plus tard, alors que j'étais en pleine conférence de presse à Paris et que je racontais cette anecdote, je me suis arrêté net, parce que j'ai brusquement réalisé qu'il pouvait y avoir une profonde vérité dans ce genre de choses... que ce qu'on appelle la « touche » d'un metteur en scène venait de son subconscient — et lui-même en est inconscient quand il fait son film... Quelquefois, aussi, je pense qu'un bon critique est une sorte de psychanalyste lui-même, et qu'il pourrait probablement me dire pourquoi j'ai tourné telle scène de telle manière... Mais c'est une arme à double tranchant. J'ai connu un écrivain que j'aimais beaucoup, il s'est fait psychanalyser et, deux ans plus tard, il était incepable d'écrire. Je crois que notre travail en tant que créateurs est le résultat de certaines frustrations, non, peut-être « frustration » n'est pas le mot exact — névroses serait mieux. Mais quand les frustrations ou les névroses ont disparu, alors, que se passe-t-il ?...

Pour moi, un film est un enfant que je mets au monde. Quand je lui ai donné naissance, si je peux dire, je l'abandonne... Quand j'ai fini un film, je ne veux pas le revoir. Je ne peux rien faire de plus pour lui. Il a une vie propre et ne fait plus partie de la mienne. Souvent, on me demande lequel de mes films je préfère. Une mère choisit-elle un enfant qu'elle aime plus que les autres ? Une mère donne naissance à un enfant en une fois seulement, un metteur en scène fait naître un film au moins trois fois : une première fois quand il travaille sur le scénario, une seconde en tournant, une troisième au montage. Je crois quand même que les films que je préfère sont « M », « Woman in the Window », « Scarlet Street » et « While the City Sleeps ».

Il est difficile de dire, quand j'y pense, quel est le thème de base de tous mes films... Il est possible que ce soit la lutte de l'individu contre les événements — le problème éternel des Grecs Anciens, la lutte contre les Dieux, le combat de Prométhée contre le Destin. C'est la même chose aujourd'hui : nous luttons contre les lois, nous luttons contre les règles qui ne nous semblent ni bonnes ni justes. Nous combattons toujours. Je pense que le combat est plus important que le résultat... Le « happy end », est-ce que cela existe vraiment ?

(Il s'arrête, pensif, et se lève.)

— Allons, les enfants, il fait déjà jour. Allons, cessons cette conversation stupide sur moi...

(Herman Weinberg lève son verre et récite un morceau de dialogue du « Mépris » : « Celui qui sait et ne sait pas qu'il sait est endormi. Réveillons-le. Celui qui sait, et sait qu'il sait est un maître. Suivons-le... ».) (Propos recueillis par Gretchen Weinberg, relus et corrigés par Fritz Lang. Voir, dans notre no 169, la première partie de ce texte.)

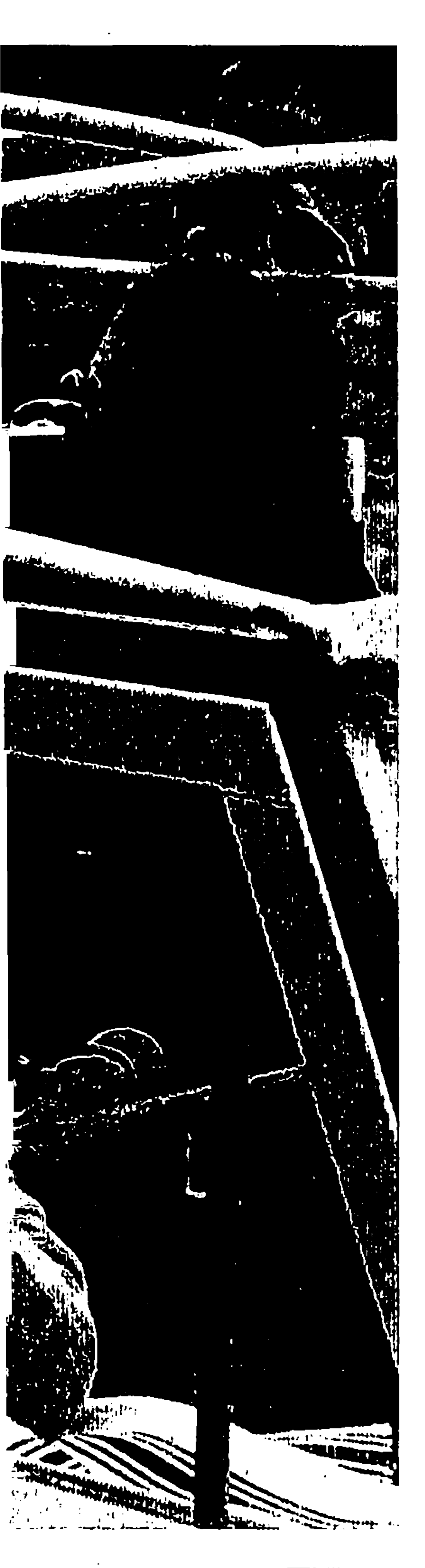


Metropolis : Fritz Rasp (au deuxième plan).





LE CINEMA SE FILMANT : JEAN-LUC GODARD, JEAN SEBERG, RAOUL COUTARD (LE GRAND ESCROC).



Jean-Luc Godard et l'enfance de l'art

par Michel Delahaye

Le cinéma de Godard, c'est ce qu'il y a de plus hasardeux, de plus radical, de plus beau aujourd'hui. Vie, œuvre : c'est la même démarche, quête totale ; c'est le même mouvement que vivre et montrer à vivre, la même aventure. Et ce mouvement appelle, suscite, englobe tout le reste, qui vient de surcroît, l'autre dimension de la vie : son style, qui la fait poésie, musique, art... tout, quoi. Et tout est toujours au rendez-vous chez Godard, s'installe et se trouve comme chez lui. Tout peut toujours entrer, surgir, naître... Il faut dire que son génie, c'est à la fois d'être et laisser être, faire et laisser faire. Il faut dire aussi qu'il a commencé par faire et laisser place nette.

Ainsi « Masculin Féminin », c'est bien simple, tout repart de zéro : rien que le film de rien que la vie. Et c'est, ça devient, à la fois journalisme, télévision, fiction actualisée ou actualités reconstituées, essai, poème... Mais entrons dans l'œuvre par un plus petit biais : les réactions devant le film du groupe des filmés qui disent, comme les Noirs devant « Moi un » : Moi pas !... Rouch les a mal vus, Godard les a mal vus, ils sont tout mais pas ça. Pourquoi ?

Un individu, un groupe, ont toujours cette réaction de recul et de défense en face de leur juste portrait. C'est qu'on ne voit et ne sait pas tout, de ce qu'on est, et surtout de ce qu'implique ou dégage son comportement, et qu'en plus, on ne peut s'empêcher de comparer cette image de soi qu'on a vue (qu'on a prise, et contre laquelle on ne peut plus rien) à ce qu'on voulait ou voudrait qu'elle fût. Tout ça fait bien du trouble. Ceci en plus : la vérité que Godard dégage des êtres est une vérité tendue entre le document et la fiction. Ces êtres sont eux-mêmes, toujours et rien qu'eux-mêmes, mais Godard leur fait parcourir toute l'échelle de leurs comportements — réels, possibles, probables, à la limite : hypothétiques —, leur fait actualiser certaines de leurs virtualités propres, leur fait signifier, à la fois ce qu'ils sont et ce qu'ils tendent à être. Par là, on voit s'esquisser le visage de ce qu'à travers eux le monde tend à être.

Ainsi, ce que Godard a fait, c'est un peu de la conscience-fiction, ou c'est le flash-forward d'une action déjà en cours, ou la bande-annonce d'un film encore au mixage, sauf que « notre prochain spectacle », c'est ici le prochain (et meilleur) de nos mondes.

Ce n'est pas que Godard se flatte de prédire. Il veut seulement voir juste et dire juste. C'est déjà beaucoup. C'est même tout car le reste s'ensuit. La forme à venir d'un monde, d'un être — destin, si l'on veut — est déjà inscrite tout au fond de lui. Seulement il faut voir profond, tout est là. C'est même parce qu'il voit profond que Godard se méfie de certaines surfaces. S'il insère dans son film le sondage d'opinion (et tous ses films sont un peu des enquêtes), et s'en sert, il ne nous en invite pas moins (ce recul qu'il nous incite souvent à prendre par rapport à ce qu'il montre) à nous méfier de ses résultats (grâce auxquels certains se flattent, eux, de pouvoir prédire). Quoi qu'il en soit, ce qu'il fait (et là il rattrape et dépasse tout le monde), c'est du sondage d'âme.

Ici je pense à un homme dont on disait souvent (pour le flatter ou le gronder) qu'il parlait en prophète : Bernanos. A quoi Bernanos répondait, justement, qu'il se contentait de bien voir les choses, et que c'est peut-être pour cela qu'il se trouvait voir un peu plus loin que les choses : où elles mènent. Que l'on appelle cela prophétisme ou lucidité ne fait rien à l'affaire, toujours est-il que cela, Godard l'a.

Il a la lucidité, l'intuition, qui opère en douceur, ou par effraction, ces éclairs

qui illuminent par instant les profondeurs, les faces cachées des êtres ou des choses. « Vivre sa vie » était bien fait de ces illuminations-là, pour n'en citer qu'un, et celui dont l'héroïne avait une allure de Mouchette.

Remontons ici au « Petit Soldat », qui s'ouvrait par une citation des « Enfants humiliés », et cet autre rapprochement frappe : à savoir que la jeunesse et la politique, Bernanos en parla beaucoup (dans les « Enfants humiliés », entre autres), il dit même là-dessus bien des choses qu'on commence seulement de réaliser — mais il en va ainsi de tout ce dont il parla (y compris du nazisme, abordé dans les « Enfants humiliés »).

Or « Le Petit Soldat » est aussi le film qui nous permet de vérifier, sur un point limité mais précis, ce qu'est la lucidité Godard. Comme dans tous ses films, ce qu'il saisissait là, c'était l'esprit, le temps et l'aventure — l'esprit de l'aventure du temps, l'esprit des temps d'aventure... — mais tout cela se nouait à l'occasion d'événements apparemment en marge : actions limitées et localisées de groupuscules à peine organisés et qui portaient un nom de roman d'aventures : « La Main Rouge ». Ç'allait, plus tard, s'enfler sous le nom d'O.A.S.

Le « Petit Soldat », c'était aussi la torture, méfait dont l'équanime répartition dans le film allait faire hurler, personne ne voulant, de droite à gauche, en reconnaître l'extension aux membres de son propre groupe. D'où l'ultra et unisson dans la réprobation. Ici, une autre pensée pour Bernanos (on en a si peu pour lui, de nos jours), qui eut une longue pratique des imbéciles.

Or, Godard disait de la torture : « C'est monotone et triste. Il est difficile d'en parler, aussi en parlerai-je peu. » Ainsi définissait-il un aspect capital de sa démarche et de sa vision : d'une part, ne pas parler de ce dont on ne peut pas parler, de l'autre, parler de ce qui est, en fait, le plus terrible : la banalité de l'atroce, et l'atrocité de cette banalité.

L'horreur n'est pas montrable : on en montre et n'en peut montrer que trop ou trop peu. Suffisamment pour faire spectacle, fasciner, rebuter un peu, ou un peu habituer, mais ce n'est pas assez ou c'en est déjà trop s'il faut éclairer la conscience. D'autant que l'horreur n'y apparait, presque toujours, que comme le produit plus ou moins exceptionnel d'êtres ou de circonstances plus ou moins exceptionnels. C'est ici que joue Godard, inscrivant l'horreur dans le banal et le banal dans l'horreur. Cela, on peut le montrer, et même, toutes les possibilités morales et matérielles se conjoignent ici, qui permettent de tout en montrer.

Et Godard de montrer. D'une part, comment, même ce que l'horreur comporte d'exceptionnel (la torture), s'inscrit dans les gestes, réflexes, habitudes de chaque jour (habitude elle-même insérée au milieu d'autres habitudes : le tortionnaire, le linge et la blanchisseuse) ; d'autre part, dans « Les Carabiniers » (à partir d'êtres à la conscience déjà obscurcie, à la différence des premiers qui se l'obscurcissaient par des justifications), comment on peut, de façon habituelle, vivre l'horreur : la guerre.

Godard ne suggère jamais l'horreur. Il en montre bien des fragments, mais qui représentent la totalité de ce qu'elle est. Il décadre certaines perspectives, mais c'est pour en ouvrir d'autres, insoupçonnées, vertigineuses, et, dans tous les cas, pour nous projeter vers l'essentiel : le point de fuite, ici également point de non-retour.

Suivons le fil. Nous avons dans « Pierrot le fou » les propos et gestes heureux (et musicalement heureux — un tour de vis) d'un couple au petit matin, dans la chambre aux armes, à côté d'un cadavre (le cadavre et le passant d' « A bout de souffle »). Et « Vivre sa vie » : la concierge refuse sa clef à Nana. Plus de chambre. Le concierge la lui arrache, petit baiser à sa femme. C'est fini. (Avons-nous ici un degré de plus ou de moins dans l'atroce, qui devenant moins caractérisé — et plus insidieux — caractérise un plus grand nombre d'êtres ?). Et encore : Nana décrivant au commissaire la scène de la dénonciation : « Je trouve ça lamentable... » (et la dénonciation d' « A Bout de souffle »). Plus loin encore : c'est Pierrot au petit garagiste — simple constatation : « Tu voudrais bien une voiture comme ça ? Eh bien t'en auras jamais ». L'atroce a perdu encore de sa caractérisation. Il atteint maintenant sa plus grande extension. Simple fait social. Il est partout. Comme dans « Les Carabiniers ». Simple fait social. C'est la guerre... Nous n'avons fait que changer de niveau. Mais les niveaux communiquent en plus d'un point. Il y a des échangeurs, et voici l'un : c'est Ulysse qui veut acheter la grosse voiture, avec la lettre en guise d'argent. « Non. Ça ne va pas... »

Plus loin encore (encore... écho des « Carabiniers ») : il suffit de certains gestes, mots, intonations, regards (de ceux qui transpercent Piccoli dans « Le Mépris »). « Une femme est une femme » (comédie musicale) : le couple qui se déchire. Le « Je ne t'aime pas », proféré exprès (alors qu'elle pense : Je t'aime). C'est là une des genèses, une des enfances du mal, que ce vertige, ou ce raidissement, qui vous pousse à prolonger un peu encore, et un peu encore, le plaisir, la douleur, de faire mal, de se faire mal (et « Le Mépris » : le défi de Bardot qui aligne froidement des mots orduriers). Raidissement, défi, endurcissement, complaisance (vices suprêmes : ceux de l'esprit), l'engrenage est divers, mais c'est là, toujours, la tenta-





tion de la 491e fois (si l'on peut pécher 70 fois 7 fois) : celle en trop, celle qui vous fait franchir le point de non-retour. Et son nom est sans doute : péché contre l'esprit, puisque, de fait, l'esprit en meurt : cette chose qu'on trouvait fascinante, sur laquelle on se penchait, ou qu'on défiait, un jour elle vous possède, et le mot qui vous définit alors est peut-être : aliéné.

On nomme aussi aliénation l'état de ceux qui sont plus victimes qu'auteurs de l'obscurcissement de leur conscience — simple résultat de simples faits sociaux. Nous revoici aux « Carabiniers », où l'engrenage de la guerre est subi et relancé par des êtres qu'a déjà réduit celui de la misère. Autre croisement : nos soldats y massacrent des concierges : on s'entretue entre aliénés...

La misère. Voici le métro de « Bande à part » (et « Masculin Féminin »), et sa chanson (et, juke-box, café : celles d' « Une femme est une femme » et « Vivre sa vie »), et, à travers désespoir, déréliction, amertume, tendresse, en grands raccourcis qui condensent des beautés ailleurs réparties, quelque chose s'épanouit vers la joie (une autre pensée pour Bernanos, une pour Dreyer, une pour Bergman).

Mais toujours quelque chose s'épanouit. Même dans « Les Carabiniers » — petits éclairs fugaces. Dans le regard d'Ulysse sur une madone-mère s'épanouit un plan où l'on guette la conscience, dans le dit du poème devant les fusils, on voit s'éclairer le visage des fusilleurs. Et il y a, bien sûr, dans « Alphaville », les premiers tressaillements de la conscience d'Anna, sur des poèmes perdus.

Les deux susdits — « Alphaville », « Les Carabiniers » — sont fables l'un et l'autre, mais faits à partir d'éléments inscrits dans l'esprit et la chair de notre temps. Deux mondes tangents au nôtre (un peu comme celui du « Petit Soldat » lui était tangent, avant que d'y être inscrit), mondes différents, dans la mesure où y sont différemment répartis le réel, le probable, le possible, l'hypothétique, mais mondes communiquants : le nôtre sert d'échangeur.

Avec « Alphaville », voici de nouveau l'horreur habituelle. Ici, sous une forme limite (obtenue en donnant un tour de vis à quelques actualités) : le meurtre (liquidation des irrécupérables), donné habituellement en spectacle, le meurtre fait et rite social. (Un peu ce qu'on trouve dans cette autre « science-fiction » : « La Journée du meurtre », de Siniawski — ou Daniel, je ne sais plus, peu importe). « Alphaville », c'est aussi, dans Godard, le seul monde absolument perdu. A l'issue de la lutte sans pitié de Lemmy contre les robots, un seul juste sera sauvé. De ses autres mondes, aucun qui ne mérite, par quelque côté, d'être aimé, même celui des « Carabiniers ». Aucun où l'on se sente totalement perdu. On s'y reconnaît. On est entre soi. Entre enfants perdus.

Pour aller ainsi, du même pas, de la dureté à la tendresse, les vivre et les montrer, dedans, dehors, prendre, refuser — et échapper aux pièges de la complaisance (ils sont plusieurs, et l'amour aussi, on peut s'y perdre), pour vivre ces tiraillements, il faut beaucoup de force. Je veux dire par là — s'il faut y insister — qu'on ne saurait ranger Godard du côté des optimistes ou des pessimistes. Ceux qu'on désigne ainsi sont les faibles, qui n'ont pas su résister aux tiraillements. Ils ont fini par pencher vers le côté où ça tirait le plus. Sont restés ainsi. Ankylosés. Spécialisés. Bernanos disait de l'optimiste et du pessimiste que l'un est un imbécile gai, l'autre un imbécile triste.

Il demeure que — tempérament, expérience, ou hypothèse — c'est le désespoir qui donne son moteur premier à l'œuvre de Godard. Et c'est ainsi qu'il prend place dans la lignée des Grands Sombres : les Swift, Chamfort (pas La Rochefoucauld, imbécile triste), Fritz Lang (« Fury » : film impitoyable, où la justice, où la victime, finissent par devenir plus odieuses que ne l'avaient été les bourreaux et leur injustice, film dont on commence à peine à comprendre tout ce qu'il annonçait), Louis-Ferdinand Céline, tous, autant qu'ils en sont, provocants, exaltants, tonifiants, euphorisants, nos armes de la dernière chance, le grand remède, drastique, pour franchir le cap de désespérance. Et à propos de thérapeutique, je pense à ce que certains psychiatres pratiquent parfois, en désespoir de cause et d'orthodoxie, sous le nom de code de « coup-de-pied-au-cul-thérapie ».

Mais refermons notre cercle. Nous en étions aux enfants perdus. C'est curieux : je pense ici à Bernanos qui dit de la jeunesse (à une époque où elle n'était pas encore — pas à ce degré — le « problème » du monde) qu'elle le vomirait un jour, ce monde invivable, le ficherait en l'air, car elle était de force (si elle trouvait son prophète et qu'il lui commandât de se jeter par les fenêtres) à aller jusqu'au bout et à le faire. Et les imbéciles, qui n'ont point cette trempe, ne peuvent rien contre ceux qui l'ont.

La jeunesse a la démarche totale. Dont la beauté tient au fait même que l'être entier est toujours prêt à se mettre en jeu. Comme font les pierrots de Godard. Et le Fou est le plus beau, qui se jette, d'écœurement, hors de la société, alors qu'elle et lui s'étaient tant bien que mal acceptés, fou jusqu'à se faire (à travers l'amour) un destin de mort. Le petit soldat, lui, pour s'échapper d'un autre destin, calculait une autre folie : provoquer ce destin — se jeter par la fenêtre. « On n'a que la chance qu'on mérite ». Mais dans tous les cas, c'est la course

1
Le Mépris :
Michel Piccoli et
Giorgia Moll

2
Une femme
est une femme : Jean-Claude Brialy
et Anna Karina

3
Bande
à part : Anna
Karina



3

à la vie : on s'y abandonne, on l'abandonne : à la mort.
Ça, l'aventure ?... Et toutes les aventures seraient belles ?...
— Tous ceux qui se sont totalement risqués ont, par quelque côté, partagé le même esprit. La laideur est ce qui n'est pas habité par cet esprit-là.
La course à la vie, c'est aussi mimer la vie, la vraie, l'idéale, celle dont films ou romans ont fait rêver. Belmondo, Bogart ; le petit soldat, guerre d'Espagne ; les Arthur, westerns ; Pierrot, les Robinsons — qui sont deux — Jules Verne au milieu — et Céline entre eux.
Robinsons. Rêves de nature. Comment viennent ces nostalgies de la communication, de la communion totales ? Point besoin de références, ni à un lointain autrefois, ni au plus proche Rousseau. Il suffit de se promener dans les rues. Rien que des solitaires. On se dit que les gens sont séparés, c'est bizarre, quelque chose devrait les faire être un. On se le dit, précisément, dans « Bande à part ». Où Godard dit, pour Arthur, Franz, ce qu'ils ne peuvent pas formuler, comme le fantastique, tout proche. Rimbaud, Poe ; le Bateau, le Pym. Poe (qu'aimait tant Jules Verne), il est retrouvé dans « Vivre sa vie » avec son portrait de l'artiste.
Oui, on le dit : ils sont naïfs. Et Godard aussi. Et ceux qui l'aiment aussi. Il y a une autre chose dont Bernanos parlait beaucoup : l'esprit d'enfance. Et il est là où rêver, voir, croire, faire, vivre, sont un même naïf mouvement, qui prend les relais de vitesse, les problèmes par surprise, et se retrouve au cœur des choses. Il est chez Godard : c'est cela qu'il nous montre, mais chez la plupart des gens, il n'y est pas. C'est même de cela qu'on souffre, chez lui. Alors on casse tout, ou se casse. Ou, au contraire, se replie, s'évanouit. Et choisit de ne rien casser, rien toucher, même. Et que rien ne nous touche. Nous : l'inquiétante, pathétique petite faune de « Masculin Féminin ».
Elle couvait. Elle a fait surface. Pris sa forme. Ses formes. Elle fascine, elle effraie. Certains anciens disent : nous, au moins, étions passionnés, et crient à l'indifférence (mais quand ils se groupent pour leurs grandes communions : ils sont fous), d'autres, qui ont en vue certaines passions précises, crient à la dépolitisation. En tout cas, ils partent de ça : le manque, le vide (ils l'ont aussi hérité — de leurs anciens), et ils ne semblent pas vouloir atteindre grand but sauf, peut-être, une certaine forme de confort nirvânique. (Et à propos : le phénomène beatnick groupait — sous sa forme originelle — des hors-monde dont l'ambition était d'atteindre le rien : curieux retour à une vieille mystique.) Quoi qu'il en soit, ils font la preuve que l'atonie effraie la société autant que la révolte. De fait : les deux attitudes, totales, sont la manifestation d'un même et dangereux refus du monde.
Car tout se passe comme s'ils étaient nés allergiques à ce monde. Comme si ce monde leur était poison. Les uns réagissent par une révolte quasi viscérale de tout l'organisme — un vomissement. On les dit malades, et on tâche de soigner cette maladie : la délinquance. D'autres ont décidé, eux, d'ingurgiter le poison. Le digérer. La mithridatisation ou la mort. D'autres encore, ont trouvé le salut dans l'ectoplasmie. Ils ont réduit leur substance. Rien ne les affecte plus. Tout les traverse. Et il les a traversés, le monde. Il s'est vidé à travers eux, comme se vide l'eau du crime dans une baignoire d'Hitchcock, avec un bruit de chasse d'eau, en faisant des ronds.
Il y a aussi les malades : ceux qui ont intégré la juste mesure du poison, juste assez pour être intoxiqués, juste assez pour ce qu'ils nomment : vivre. Ceux-ci, Godard les a montrés au début de « Pierrot le fou » : la réception. Après cela, inutile d'y revenir. Mais les autres, il fallait bien qu'il y vienne, et y revienne. Il fallait qu'il introduise ce dernier avatar, également dernière et plus dangereuse variation dans son œuvre, faite d'une tension, ou rupture, entre ces deux pôles : l'atonie, la révolte. Celle-ci : Léaud. Seul et perdu, avec son grand cœur et ses petites révoltes. Et pas assez fort pour être lui-même. Perdu dans ses contretemps, s'efforçant de jouer au sexe et à la politique. Qui devient militant comme on se fait délinquant, et commet des attentats à la peinture. Pris dans le trafic d'idées comme le petit soldat, ou comme Pierrot dans le trafic d'armes. Mais eux étaient assez forts pour être seuls. Ou assez faibles : en tout cas, avaient la cohérence de leur folie. Léaud, c'est la sienne, et sa beauté : tenter le contact. Mais les autres ne fonctionnent pas sur le même courant.
Les autres, ne nous étaient pas tous inconnus. D'Amérique (où, comme en Scandinavie, ce qui couvait encore ici se manifestait déjà), Godard avait fait venir Patricia, froid petit être, avide et détaché, petit martien lointain, pour tantaliser le Belmondo d' « A Bout de souffle », qui se perdait à la chercher. Le sexe, au moins ? Si peu. Juste une monnaie d'échange. Un peu dévaluée : là-bas, chez elle, il y avait inflation. Maintenant, ici. Et Léaud ne s'y retrouve pas. Il se tue à les chercher, les autres. Mais ils lui sont d'autant plus étrangers qu'ils devraient lui être plus proches. Qu'ils sont, en un sens, pareils à lui, et pas plus atones, peut-être, dans leur sphère à eux, que lui, dans la sienne, n'est révolté. Mais dans leur sphère, il faut pouvoir vivre. Eux, ils ont ce qu'il faut, il leur est poussé une carapace idoine. Lui, dans ce vide, ne trouve pas son souffle, il se sent éclater, il n'est pas




Masculin Féminin :

1
Jean-Pierre Léaud, Chantal Goya, Catherine Isabelle Duport

2
Chantal Goya Marlène Jobert, Jean-Pierre Léaud

3
Jean-Pierre Léaud, Catherine Isabelle Duport

pressurisé. « On ne peut pas vivre sans tendresse, mieux vaut se flinguer ». Mais ils ont peut-être, les autres, dans leur sphère, une forme à eux de tendresse. Il a dû leur en pousser une (mais laquelle ?) à ces mutants.

Godard, là, fait son film le plus atroce et le plus tendre, à partir, comme toujours, d'une intime pénétration des personnages, toujours eux-mêmes, du document à la fiction, toujours aimés. Voici comme l'enquêteur les a vus : « Du fait de leur jeunesse, ils restent naturels. Ils sont juste au moment où ils vont être formés, où ils sont encore innocents et généreux. Même conditionnés, ils gardent de l'innocence dans leur conditionnement. Ils n'ont pas peur d'être jugés — en mal ou en bien —, ils ne sont ni hypocrites ni lâches ».

En même temps, Godard a enquêté au-delà, et il les a aimés au-delà, impitoyable. Et son film est serein, juste, généreux, mais terrible. Pour eux, pour nous, pour les engagés, les dégagés, tous. En comparaison, « Pierrot le fou », c'est la naissance d'un monde, harmonieux, et qui vous remplit. « Pierrot le fou » a vieilli. Oh ! admirablement. C'est un grand classique, magnifique, qui vous fait rêver à l'époque où existaient encore de tels mots, de tels morts. Léaud, lui, n'a même pas eu sa mort. Il a disparu. Il ne lui restait qu'une seule chose : apprendre à ne pas être en vie. Passer par où étaient passés les mutants. Là non plus, il n'a pas dû savoir s'y prendre. Depuis le premier mutant, Patricia, il est peu des héroïnes de Godard qui n'aient au moins frôlé la référence à un autre monde (et jusqu'à la Bardot du « Mépris », dans ses décors verniens). La femme est radicale. Elle aime et c'est tout. Un jour, l'homme fait ou dit telle vétille — tout est fini. Cassé. Tout un amour est balancé. C'est déjà un autre monde. Et, de fait : on ne peut ressentir que comme le plus étranger possible, ce qui est fait pour être le plus proche, on ne peut ressentir la moindre rupture ou distorsion dans les rapports hommes-femmes que comme le type même de la catastrophe : cosmique.

Godard est hanté par toutes les distorsions qui affectent la communication, le langage. C'est la leçon de parole (vivre, parler) de Brice Parain dans « Vivre sa vie », ce sont les mots qui changent ou disparaissent dans « Le Nouveau Monde » ou « Alphaville ». Et dans « La Femme mariée » : Leenhardt parle un tout autre langage que le nôtre, survivant d'un autre âge. La catastrophe (cas-limite : la rupture dans le premier « fait » de « Masculin Féminin » — la femme tue l'homme pour garder l'enfant), c'est — ce serait — cette autre limite de la distension ou distorsion, insidieuse, généralisée, de tous liens, qui se manifeste (ou qu'on ressent) surtout à travers les rapports du couple. Antonioni, Bergman. Chez Godard aussi les amarres semblent rompues. Et c'est la femme qui est le repère auquel se jauge la dérive (ses mutants sont presque toujours féminins). Elle a gagné d'autres eaux, où les courants, les vents, ne sont plus les mêmes, les ondes, leurs longueurs. On ne l'atteint plus. Ça ne répond plus. Indifférence, froideur, mensonge (encore les mots) ?... Elle capte, peut-être, émet, un autre langage (la « Femme mariée », comme celle du « Nouveau monde »). Toujours la même chair, mais qui incarne un autre verbe.

Sans doute est-elle plus sensible que l'homme à l'air et à la chair du temps, à ce qu'ils véhiculent — conditionnements, maladies, poisons du siècle, trafics d'idées, de mots, de chansons — dont elle s'imprègne davantage, qu'elle radicalise. C'est qu'elle est plus malléable que l'homme, c'est-à-dire plus faible, mais aussi plus souple, ce qui est une force. A preuve : elle en vit, lui en crève.

Quel est le « Nouveau monde » qui nous attend ? Fabuleuse question. Ridicule. Et qu'est-ce que cette parabole ?... — Mais Godard se contente de voir, et il voit ce qui s'annonce. Il est vrai que rien n'annonce jamais rien à ceux qui n'ont pas « la faculté divine de l'attention », pour reprendre chez Bernanos ce mot qu'il devait à Poe.

L'attention : tout recevoir du monde, et tout prendre : l'attachement. Et le détachement : être comme si on n'était pas au monde. Et ces deux autres temps que disait le petit soldat : celui de l'action et celui de la réflexion, les deux faces, ou phases (synchronie, diachronie, pourrait-on dire, à la Saussure) du mouvement Godard. L'action : lancer le film, le composer et le laisser se composer, mais dans le cadre (celui du film, celui de la vie), bien établi par la réflexion — toujours en marche entre deux films —, et avec les éléments qu'elle a depuis longtemps dégagés. Tous à pied d'œuvre. Toujours susceptibles de se voir intégrer tel autre qui surgira, ou de se passer de tel autre, soudain périmé : prêt à prendre, prêt à laisser. Godard vit aussi son film avec détachement. Comme Brice Parain disait qu'il fallait vivre la vie — écho de ce qui était l'ultime ambition du petit soldat : « Il ne me restait plus qu'une seule chose : apprendre à ne pas être amer. »

Le détachement, c'est aussi, chez Godard, la réflexion sur le mode même d'expression qui l'attache. Photos dans le film, caméras, films : moyens d'enquêter, de fixer l'âme, de faire rêver. Dans « Pierrot » : l'adresse au spectateur, et le « en ce moment figurant de cinéma », dans « Les Carabiniers » : l'enfance du cinéma et l'enfance du spectateur. Et aussi : les cartes postales-titres de propriété, appropriation de



2



3

la vie par ses substituts (rêve de touriste ou de collectionneur maniaque) : la reproduction du monde, ici, conduit à l'enchaînement.
Or ici, en fait, le spectateur se déchaîne, que cette séquence des cartes postales projette hors du film. La chose est juste : c'est là un moyen pour Godard (un entre autres) de briser les tentations de la fascination, de l'identification, de la complaisance, de faire vivre au film et mourir au spectacle.
Evidemment, cela ne va pas toujours sans heurts, et de là vient que certains spectateurs s'estiment provoqués. Car quelque chose, toujours, chez Godard, vient détruire une petite harmonie qui était sur le point de naître (quelque chose qui, par rapport à elle, va, ou vient, trop loin, trop long, trop longtemps, trop outre ; à moins que ce ne soit un manque, trou subit, là où on attendait symétrie équilibrante ou couple antagoniste), mais c'est qu'on vous invite à aller au-delà, à accéder à l'harmonie supérieure. Seulement, pour vous y emmener, Godard vous demande de faire le voyage. Et il ne vous épargne pas les accrochages et les décrochages, d'ascendances ou de descendances. Lui-même se jette d'ailleurs ainsi dans chaque film, s'abandonne à son mouvement, comme on s'abandonne aux ondes porteuses, à leurs courants — mais courants qu'il a calculés, et dans lesquels il a appris à nager. Le spectateur, lui, n'a pas à faire tant de calculs ni d'efforts. Il n'a à faire que le voyage du film, pas celui que dut faire Godard pour aboutir au film. Le spectateur est dans cet habitacle qui reproduit fidèlement, au sol, les conditions de vie dans le satellite. On ne lui demande que d'y rester. Et de faire confiance. Cela veut dire aussi faire confiance à ce surcroit qui fait qu'un film de Godard c'est plus qu'un film : l'art même. Et ça mène loin. Vous ne le saviez pas, mais les conditions de vie dans un satellite continuent d'être, là-haut, si fidèlement reproduites, qu'on jurerait être sur terre. Vous ne le saviez pas : vous êtes sur orbite.
Mais le plus beau, c'est que le public, le grand, se prête admirablement à Godard. Il est touché. Le grand public est simple, et il est sensible, chez Godard, à la simplicité. Il est capable de voir les choses, tout uniment, comme elles sont (comme les enfants, souples, ouverts, disponibles, toujours prêts à voyager — ce sont les adultes ankylosés qui refusent les V.O., les films à surprises et les montagnes russes), d'autre part, comme il a vécu, il reconnaît chez Godard la vie. Sa vie. Les petites choses, les grandes : tout lui est familier, il s'y accroche, il se laisse emmener, et ainsi se trouve accéder également à d'autres lieux qui lui étaient peut-être moins familiers mais que maintenant, il a reconnus. Et Godard se justifierait — s'il restait à le faire — par ce seul critère : sa fécondité. Car, quoi qu'il aborde, il provoque les gens à repenser la chose, et le cinéma avec. Et il est aussi remarquable que toute une jeunesse ait trouvé en lui l'équivalent de ce que traditionnellement elle trouvait dans la littérature : un maître à vivre.
Avec ce don des évidences qui vont droit au but, des trouvailles qui pulvérisent les problématiques, Godard, à travers l'esprit d'enfance, découvre l'enfance de l'art. Un peu ce qu'ont découvert Strawinsky et Klee qui, par-delà l'élaboration la plus extraordinaire, retrouvent une brutité oubliée. Ou Le Corbusier, avec ses grosses grandes maisons rustiques qui jouent à ville-ma-campagne, ou Edouard Leclerc, qui réinvente le commerce, enfant qui joue à la marchande, et sème la panique dans les réseaux de relais véreux.
Godard, c'est aussi l'enfance du cinéma. Le temps retrouvé où le cinéma était simple et nécessaire. Il avait d'abord fallu montrer que ça bougeait, puis que ça racontait. Et la conscience du cinéma se dissolvait dans fascination de l'histoire-spectacle. On a parfois la nostalgie de cet âge, aujourd'hui que le cinéma, son innocence perdue, connait qu'il est le cinéma. Godard, lui, a traversé cette connaissance et il a trouvé de l'autre côté la simplicité et la nécessité. Avec lui, la conscience du cinéma se confond avec la conscience de la vie. Et il fait entrer le public dans son troisième âge : on dit maintenant : ça vit, comme on disait : ça raconte, comme on disait : ça bouge.
Boucle bouclée ? Ou cycle parcouru, qui reste ouvert ? On est tenté de penser à ce qu'il advint de la littérature. Qu'écrire ? Qu'est-il encore possible de faire, après Roussel, Joyce, Faulkner, Céline ? Exemplaire Céline : toute cette vie pour aboutir à ces dernières étranges choses qui tiennent du roman, de l'autobiographie et du poème. Et n'est-ce pas ici un peu de Godard qui se trouve défini ? Va-t-on maintenant se dire : qu'est-il encore possible de filmer ?
Mais c'est peut-être le contraire : tout commence. Car une autre comparaison est vraie (pour rester dans le littéraire) : les films de Godard (*fragments ou non*, avec ou sans intertitres) retrouvent le ton des premières fictions : paraboles, moralités, fabliaux... Et puis, pourquoi rester dans le littéraire ? Nous sommes dans le cinéma, le cinéma c'est la vie, or la vie, jusqu'à preuve du contraire, continue.
Mais l'aventure Godard n'est possible que parce qu'il la vit en s'y abandonnant, après avoir tout abandonné, jusques et y compris le cinéma. Il est passé par la mort de la vie sans cinéma — dirait Brice Parain —, maintenant, de l'autre côté, il est là où vie et cinéma sont un. — Michel DELAHAYE.

Masculin Féminin : 1. Jean-Pierre Léaud, Chantal Goya, Marlène Jobert. 2. Jean-Pierre Léaud et Chantal Goya.

1

2

1

2



le cahier critique

1 JEAN-LUC GODARD :
Masculin Féminin,
Jean-Pierre Léaud.

2 ALAIN RESNAIS :
La Guerre est finie,
Yves Montand, Ingrid Thulin.

3 MARCO BELLOCCHIO :
I pugni in tasca,
Lou Castel, Paola Pitagora.

Le haut-mal

I PUGNI IN TASCA (LES POINGS DANS LES POCHES) Film italien de Marco Bellocchio. **Scénario :** Marco Bellocchio. **Images :** Alberto Marrama. **Musique :** Ennio Morricone. **Interprétation :** Lou Castel (Alessandro), Paola Pitagora (Giulia), Marino Masé (Augusto), Liliana Gerace (La Mère), Pier Luigi Troglio (Leone), Jennie Mal Neil (Lucia), Celestina Bellocchio. **Production :** Doria Cinematografica, 1965. **Distribution :** Films de la pléiade. **Durée :** 1 h 45 mn.

Cette sorte de rage raisonneuse, cette colère réfléchie et méthodique qui définit, dès les premiers plans, un espace radicalement original où chacun, pourtant, peut d'emblée reconnaitre et identifier les démons de sa propre adolescence, malgré le caractère délibérément exceptionnel de l'affabulation utilisée, impose les accents d'une contestation que sa violence et sa portée inscrivent sur les traces de « L'Age d'or » et de « Zéro de conduite » : comme Buñuel et Vigo, Bellocchio sait fondre les arguments de son terrible règlement de comptes dans le mouvement d'un poème dramatique, et préserver par une constante ironie ce que la thèse pouvait offrir d'excès et de démesure. Encore serait-il très inutilement restrictif de limiter « I pugni in tasca » à ses vertus de dénonciation comme à ses qualités poétiques. Nous assistons à la construction précise d'un monde dans le même temps qu'en sont cliniquement dénombrés les symptômes de décomposition, maladies du corps et de l'esprit. Le constat de faillite et de décadence qui, à travers la famille envisagée, vise toute une classe sociale, s'interdit tout recours à une symbolique romantique, néglige toute ombre de nostalgie passéiste, repousse toute complaisance de l'échec ou du malheur ; c'est par la seule analyse des comportements que Bellocchio organise et répartit les significations générales qu'induit le discours apparemment très particularisé qu'il a choisi de poursuivre. Ainsi le caractère passionnel de sa revendication, dépassant l'écueil individualiste, se cristallise-t-il à partir d'une exigence de lucidité critique peu commune. Et s'il a choisi d'abandonner ses personnages à l'étau de ce haut-mal que les anciens paraient de vertus divines, c'est sans doute que l'épilepsie, de toutes les maladies mentales à coup sûr la plus spectaculaire, la plus « théâtrale », lui permettait seule de rendre visibles les crispations et les étreintes d'un mal plus définitif et plus secret dont elles ne sont que les traces évidentes, que le chiffre poétique : mieux, l'alternance caractéristique des crises et des accalmies contribue à faire de Sandro ce témoin privilégié d'une décadence dont il est tantôt l'objet tantôt l'instrument ; il est, entre tous, l'être élu par les symboles contraires qui le mèneront aux abîmes, l'impossible point de rencontre d'une extrême lucidité et d'une extrême aberration. Et jamais la dialectique du bourreau et de la victime ne fut plus immédiatement sensible que chez ce possédé-là, qui porte en lui les stigmates d'un secret incommunicable et universel : le secret d'une enfance qu'il faut brûler pour devenir adulte et que, ne pouvant brûler, il laisse le consumer jusqu'à l'extase finale où le surprend la mort.

Mais ce qui fait la grandeur sans pareille de cette œuvre de jeune homme, c'est moins la maitrise qui lui permet de brasser comme en se jouant la totalité des mythes retransmis par la tragédie grecque à toute la dramaturgie occidentale qui, de nos jours, en vit encore, que l'autorité insolente avec laquelle il fait accomplir à ses personnages les transgressions les plus inavouables : ici, la fascination pour les conduites morbides ne saurait suffire à justifier cette forme de vertige que ressent le spectateur à la vision mi-horrifiée mi-complice du matricide et du fratricide commis par Sandro Le sentiment qui s'instaure alors ne peut être comparé qu'à celui que procurent certaines pages de Bataille



Liliana Gerace et Lou Castel dans « I pugni in tasca ».

(« L'Abbé C », et surtout « Histoire de l'Œil »). Ce sentiment, il nous semblait que le cinéma, de par sa nature même, et malgré la force de certaines transgressions bunuéliennes, était contraint, sinon de le négliger ou de l'ignorer, du moins de le transposer avec plus ou moins de bonheur et de prudence. Or Bellocchio, de plein fouet, l'installe au cœur de son film. Ne nous y trompons pas : il s'agit là d'une agression dont on ne saurait restreindre la portée en la réduisant à quelque exhibitionnisme de l'atroce ou à la mise en forme d'une monstrueuse complaisance. Bien au contraire, voici que le cinéma acquiert une dimension de contestation jusqu'alors insoupçonnée : ce que le film blesse profondément, ce n'est pas seulement, ce qui demeurerait anecdotique ou pittoresque, la conception bourgeoise de la famille ou le fléau obscurantiste d'un christianisme taré. Ne nous faites pas l'affront de parler ici de Mauriac ou d'Hervé Bazin ! Non, ce que Bellocchio met en cause, c'est de façon plus générale et radicale, la duplicité et l'hypocrisie de l'humanisme dégénéré qui préside aujourd'hui encore, malgré Sade, Freud et Marx, aux actions des individus comme aux destinées des nations. (Michel Foucault disait, dans une récente interview : « L'humanisme a été une manière de résoudre dans des termes de morale, de valeurs, de réconciliation, des problèmes que l'on ne pouvait pas résoudre du tout. Vous connaissez le mot de Marx ? L'humanité ne se pose que des problèmes qu'elle peut résoudre. Je crois qu'on peut dire : l'humanisme feint de résoudre des problèmes qu'il ne peut pas poser !... Notre tâche actuellement est de nous affranchir définitivement de l'humanisme et en ce sens notre travail est un travail politique. »)

C'est en ce sens aussi, il va sans dire, que l'œuvre de Bellocchio peut être qualifiée de politique : que l'on veuille bien mesurer, dans cette optique, la rupture décisive que « I pugni in tasca » marque avec les options fondamentales du néo-réalisme... Cette fois, c'est l'homme tout entier, et plus seulement l'homme social, qui est le centre du débat, et le propos du discours. C'est pourquoi on ne saurait sérieusement soutenir que les termes exceptionnels sur lesquels Bellocchio définit le milieu qu'il analyse (épilepsie, matricide, inceste) auraient pu être tout autres. « L'homme normal », dit à peu près Edgar Poe, « a toutes les folies, alors que le fou n'en a qu'une. » Et ce n'est pas le moindre mérite du microcosme décrit dans le film que de présenter une inquiétante anthologie de conduites où même la « normalité » la

plus assurée ne peut manquer de reconnaitre quelques-uns de ses traits constitutifs : le narcissisme, la cruauté, l'inconscience n'y sont hypertrophiés que pour mieux être identifiables.

Si riche est le foisonnement des thèmes et des motifs conjugués par « I pugni in tasca » qu'il est difficile, en en rendant compte, de ne pas sombrer dans un fastidieux catalogue de significations : plus profitable serait sans doute la recension systématique des formes utilisées pour mener à bien la convergence des thèmes et des images. Il faudrait montrer comment Bellocchio fait sourdre l'inquiétude moins des temps forts ou des scènes spectaculaires que des scènes plus « quotidiennes » où il confronte la solitude de Sandro à celle d'un enfant triste (et un encrier renversé sur un carnet de notes suffit alors à indiquer le sens du drame à venir) ; comment l'incroyable inventivité gestuelle qu'il sait obtenir des comédiens enrichit les rapports entre Sandro, ses deux frères, sa sœur et sa mère jusqu'à en effacer l'idée théorique ; comment les transes du bel canto annoncent et préparent le spasme final où l'immobilité terrible de la mort succède à sa simulation lyrique ; comment, enfin, l'idée de sacrilège et de profanation trouve sa formulation la plus exacte dans des images « scandaleuses » débarrassées pour une fois de toute provocation puérile (enterrement de la mère, destruction des objets de famille, etc.).

Pour avoir étayé la rigueur d'une idéologie révolutionnaire par une forme digne d'elle, Bellocchio n'a pas seulement fait œuvre de novateur : il a réalisé le rêve de tout jeune cinéaste, qui est d'offrir à sa génération le miroir où elle peut lire sa propre condition. Mais il n'est prophète, ni médecin, et il sait que chacun reste seul avec son haut-mal. Une fois les démons exorcisés, les autres films montreront peut-être la possibilité pratique d'une délivrance. Ce seront, encore, films politiques. — J.-A. FIESCHI.

Les temps changent

LA GUERRE EST FINIE Film français de Alain Resnais. **Scénario** : Jorge Semprun. **Images** : Sacha Vierny. **Cameraman** : Philippe Brun. **Musique** : Giovanni Fusco. **Décors** : Jacques Saulnier. **Assistants** : Jean Léon, Florence Malraux. **Montage** : Eric Pluet. **Son** : Antoine Bonfanti. **Interprétation** : Yves Montand (Diego), Ingrid Thulin (Marianne), Geneviève Bujold (Nadine), Dominique Rozan (M. Jude), Françoise Bertin (Carmen), Gérard Séty (Bill), Michel Piccoli (L'inspecteur des douanes), Claire Duhamel (La femme du wagon restaurant), Yvette Etievant (Yvette Ramon), Paul Crauchet (Roberto), Jacques Rispal (Manolo), Gérard Lartigau (Le jeune homme), Pierre Leproux (L'homme en blouse blanche), Jean Dasté (Le responsable), Annie Farge (Agnès), Marcel Cuvelier (Chardin), Bernard Fresson (Sarlat), Laurence Badie (Bernadette Pluvier), Jean Bouise (Ramon), Anouk Ferjac (Mme Jude), José Flotats (Miguel), Catherine de Seynes (Janine), Jean Larroquette (Jean), Martine Vatel (Martine), Roland Monod (Antoine), Roger Pelletier (L'inspecteur sportif), Jean-François Remy (Juan), Antoine Bourseiller, R.J. Chauffard, Antoine Vitez, Marie Mergey. **Directeur de production** : Alain Queffelean. **Production** : Sofracima (Paris), Europa Film (Stockholm), 1966. **Distribution** : Cocinor. **Durée** : 2 h.

Elle s'appelle Nadine Sallanches mais son nom véritable est Geneviève Bujold. Elle est canadienne. Vingt ans, un mètre soixante-cinq, quarante-cinq kilos. Têtue, ironique, faussement adulte, égoïste de son propre aveu, réaliste, séduisante, Geneviève - Nadine existe. Elle est une cousine éloignée de cette Monique Zimmer signée Jean-Luc Godard, son côté face (ou faste si l'on préfère), elle est semblable à quinze étudiantes connues sur les bancs de la fac, énervante parfois, souvent, mais vivante et non dépourvue de charme. Un soir, dans l'escalier, elle croise Diego, le « permanent » qui utilise le passeport de son père pour franchir la frontière espagnole. Le matin même elle lui a permis, presque accidentellement, d'échapper à la police. Diego est le messager de l'aventure. Fourbu par le voyage, victime des coïncidences, il est disponible. Nadine s'offre à lui. Nue, la lumière claque sur ses flancs, nous faisant redécouvrir le cinéma en blanc et noir, ses doigts anxieusement crispés se déplient très lentement, ses cuisses s'ouvrent et l'écran nous renvoie très simplement l'image de l'amour physique.

Si je me suis attaché à parler exclusivement de Geneviève Bujold, ce n'est pas par hasard. J'ai mes raisons : a) elle est très belle ; b) les autres se sont chargés de parler du reste ; c) « La Guerre est finie » est un film politique et quel meilleur moyen existe-t-il d'aborder la politique ? d) enfin, nous y arrivons, il y a quelque chose de changé chez Alain Resnais — ou du moins dans la vision que nous aurons désormais de son œuvre — et tel est notre sujet.

Lorsque Diego fait l'amour avec Nadine, la séquence en effet ne manque pas de nous étonner. Non pas tellement à cause de la franchise des images (bien que le plan final y soit d'une rare sincérité), mais plutôt parce que le réalisme épidermique ici exposé est sans précédent dans une œuvre que nous avions cru passée au crible le plus fin de l'analyse.

La surprise est la même en ce qui concerne les rapports de Diego et de Marianne, pour nous en tenir aux problèmes du couple qui ne sont pas, contrairement à l'opinion répandue, le moins du monde étrangers à ceux de la politique. Pour une fois, tout nous indique, trois jours durant, le poids sensible de la réalité. Le fait est suffisamment rare pour être mentionné. Bien entendu, Resnais ne tombe pas dans le piège qui consisterait à tout vouloir montrer de l'emploi du temps des protagonistes, mais aucune solution de continuité, aucune ellipse ne s'impose à l'évidence. La durée réelle du film donne sa propre mesure au mouvement et au rythme. « La Guerre est finie » existe pleinement entre deux instants privilégiés qui ne sont eux-mêmes ni début, ni fin. Tout le reste est arbitraire, vue de l'esprit, cinéma, devrait-on dire, comme on dit littérature.

Or, ainsi que s'acharne à le démontrer Fellini de film en film, réalisme ne se confond pas avec naturalisme. Rien de plus normal donc si les représentations mentales du héros, Yves Montand, font irruption au milieu de très concrets événements, et ce, avec un infime décalage qui permet, à la limite, de discerner le vécu de l'imaginaire. Ainsi que Resnais nous le précisait lui-même : « L'imagination n'est pas toujours fantastique. Elle est même très rarement d'inspiration fantastique, le plus souvent les représentations mentales sont rigoureusement banales, quotidiennes. »

Cette fois, ce n'est plus le temps des remembrances proustiennes, ce n'est plus l'édifice immense du souvenir qui pèse sur l'homme, entravant ses décisions, mais le contraire en quelque sorte, le nécessaire flot de conscience qui précède le passage aux actes. Le flashback s'efface au profit du flash-toward, l'idée précède la réalisation, la rendant possible, en assurant, en quelque sorte, l'indispensable allumage. Diego est un rêveur donc. Soit, mais son rêve est nécessaire et justifie ce qu'on avait pu prendre pour une figure de style sans rapport aucun avec le corps du film.

D'un côté donc, le monde réel, donné, extérieur : la politique, le (ou les) couples ; de l'autre, l'idée du monde : le futur, la possibilité, le but à atteindre. Ce n'est donc pas par hasard que les représentations mentales de Diego, nombreuses au début du film, cèdent peu à peu la place à la réalité, mais tout simplement parce que l'action se confond insensiblement avec le désir de l'action. Ce qui signifie, dit autrement, que la guerre continue ou recommence et que cela seul compte, quand bien même l'issue en serait douteuse. « La Guerre est finie » est donc la mise en application d'un nécessaire pari sur l'avenir et rejoint en ce sens une thématique chère à Huston et aux peuples jeunes. Au contraire de « Muriel », qui chassait peu à peu tous les protagonistes d'un mouvement centrifuge, « La Guerre est finie » dessine un centre d'attraction autour duquel les personnages décrivent plusieurs révolutions avant d'être entraînés dans un vaste mouvement d'ensemble.

Ce n'est plus la ligne droite de « Muriel », peu à peu brisée, infléchie en une multitude de courbes, mais au contraire l'indécis mouvement pendulaire (l'itinéraire France - Espagne - France trouvant ici un sens nouveau) qui se mue insensiblement en trajectoire rectiligne.

Pourtant le film ne s'achève pas sur une victoire sans appel. Toutes les interrogations qui se sont formulées pendant trois jours subsistent avec plus d'acuité encore. Diego préviendra-t-il Juan, la grève générale sera-t-elle une réussite, Marianne rejoindra-t-elle Diego ?

Resnais et Semprun ne répondent pas à ces questions et ce n'est que par honnêteté, car je trouve des plus suspectes les analyses qui veulent y reconnaitre une conclusion sans nuages. Certes Marianne entre à son tour dans l'organisation (il fallait bien quelqu'un pour prévenir Diego), certes Diego est, pour un temps, réconcilié avec ses propres contradictions. Que se passera-t-il ensuite, ce n'est pas au film de conclure. Le permanent espagnol fixe Marianne et répète deux fois avec une obstination angoissée : « Ça va marcher. » Ce qui compte en effet, c'est que deux trajectoires se rattrapent enfin, que le même mouvement entraine Diego et Marianne et les confonde dans le plus beau fondu-enchainé qui soit. Fin ouverte, départ donc, optimisme actif, concret. Voilà de quoi déplaire aux conservateurs des deux bords sans compter ceux qui admettent très bien le mot révolution, mais absolument pas celui de communiste.

Fort curieusement d'ailleurs, « La Guerre est finie » a mécontenté toute une partie des resnaisiens de la première heure, ceux qui l'admiraient sans doute pour de mauvaises raisons. Les amants d'Hiroshima échangeaient au lit de peu probables litanies, ceux de Marienbad se perdaient en un dédale borgésien, alors qu'une *réalité monstrueuse* conduisait au néant les personnages de « Muriel ». Chaque fois, la réalité était sublimée ou gauchie. Cela était nécessaire, une manière de justification de l'auteur face à son environnement. C'était aussi une façon (intelligente et élégante) de prendre ses distances, de faire la preuve — par cette seule option esthétique — d'une rare lucidité.

Puisque tout un chacun sait aujourd'hui la passion de Resnais pour les bandes dessinées, autant le préciser tout de suite : « Marienbad », c'était Falk + Raymond et « Muriel », Chester Gould. Aujourd'hui les temps changent, il ne suffit plus d'être lucide et de le montrer. « La Guerre est finie » est donc une œuvre ouverte, mais sur la seule voie possible : l'action, l'obstination et sans doute l'allégresse, au sens où l'entendrait Jean-Sébastien Bach.

Le cinéma européen, et plus particulièrement le cinéma français manque, paraît-il, de héros. C'est vrai, et plus encore que le héros, c'est le sens de la tragédie qui nous fait défaut.

La politique est la tragédie de notre époque. C'est aussi celle de « La Guerre est finie ». Les héros ne s'appellent plus Mandrake, Tracy ou Guy l'Eclair, tout juste Diego porte-t-il l'imperméable de Red Barry. Les héros sont devenus des hommes las, vieillis, coléreux parfois. Leur crâne est dégarni, ils parlent des heures autour d'une toile cirée à carreaux, ils déambulent de H.L.M. en H.L.M., somnolent dans une DS entre Madrid et Irun. Ils ont des mots de passe naïfs, le soleil qui se lève sur Benidorm leur est une clé magique, ils sont les rouages d'une organisation, mais ils existent et sans doute le mot bonheur a-t-il un sens pour eux.

Leur monde est celui de l'action souterraine, ils préfèrent le crépuscule aux flambées terroristes. Ils meurent d'une crise cardiaque entre chien et loup à l'heure où l'on passe une frontière et où les lumières s'allument à Paris dont les immeubles se ressemblent tous. Film classique s'il en fut, « La Guerre est finie » désarçonne à première vue, ne laisse apparaitre que de rectilignes surfaces sans failles, propres à décourager l'analyse.

Comment ne pas être ému aux larmes par « La Guerre est finie », il y a là un miracle que je ne veux pas comprendre. Pour la première fois avec tant de précision et de justesse le cinéma, d'un même mouvement, établit le contact entre l'individu et la réalité ambiante. Sans cet acharnement à se vouloir sans cesse à hauteur d'homme (une faiblesse selon certains), serait-il aussi poignant, cet extraordinaire fondu où le visage d'Ingrid Thulin monte peu à peu, rejoint celui de Montand, donnant leur sens plein aux mots « enchaîné » et « ensemble » qui sont eux aussi des mots de passe, et évoquant irrésistiblement le rythme même de Joyce : « ... et d'abord je lui ai mis mes bras autour de lui oui et je l'ai attiré sur moi pour qu'il sente mes seins tout parfumés oui et son cœur battait comme fou et oui j'ai dit oui je veux bien oui ». — Michel CAEN.



Yves Montand et Geneviève Bujold dans « La Guerre est finie ».

Sérieux trop sérieux

NOBODY WAWED GOODBYE (DEPART SANS ADIEU) Film canadien de Don Owen. **Scénario :** Don Owen. **Images :** John Spotton. **Musique :** Eldon Rathburn. **Interprétation :** Peter Kastner (Peter), Julie Biggs (Julie), Claude Rae (Le père), Charmion King (La mère), John Sullivan (Le délégué à la liberté surveillée). **Directeur de production :** Tom Daly. **Production :** Office National du Film, 1965. **Distribution :** Alcifrance. **Durée :** 1 h 20 mn.

Le nouveau cinéma nait, selon Narboni, au croisement de la nouvelle vague et du *néo-réalisme italien*. (« Cahiers » 178, p. 58-59.) Il s'attache plus à décrire des structures qu'à raconter des histoires, il vise plus une réalité sociologique et historique que des personnages. Ainsi, de spectacle, le cinéma devient réaction à un ensemble de données par rapport auxquelles le cinéaste se définit en même temps qu'il désigne son art. Le nouveau cinéma peut alors se prêter à ressusciter les phénomènes de frontière, telle la jeunesse dont ces cinéastes sont encore proches. Don Owen, comme d'autres jeunes *réalisateurs*, regarde l'adolescence, la met à la question. Mais il ne s'agit plus d'une adolescence de bazar.

Le film montre clairement que l'adolescent vit dans l'ambiguité de deux mondes contradictoires : celui du jeu et celui du travail. D'un côté le monde de l'enfance, bâti sur le mensonge, de l'autre un monde lointain et glacé, qui semble vrai, mais qui contient peut-être un autre mensonge. Peter va vers un âge prétendu sérieux et son projet est de se faire plus grave, plus adulte qu'il ne peut l'être. De l'enfance, il garde le goût du sacrilège, la spontanéité, la naïveté. Mais on lui fait comprendre que l'âge adulte propose le respect, le sens de la responsabilité et du raisonnable. Au milieu de cette tension tragique, l'adolescent veut être un héros de la

liberté, mais il n'y parvient pas puisqu'il interroge et qu'il est encore interrogé. Parce qu'on décide encore pour lui, ses décisions sont des erreurs. Cependant, il n'est plus comme l'enfant, excusé par sa naïveté, et il se trouve déjà accusé, brutalisé.

Les instants merveilleux du film sont ceux où Peter et Julie relâchent leur projet d'être adultes et s'amusent en bande, traînent la nuit, chantent sur le quai du métro, se promènent en vespa et font de la barque : instants d'école buissonnière. A la limite on pardonnera à Peter de sécher les cours, de rater ses examens. On n'admettra pas qu'il veuille gagner de l'argent et vivre avec Julie : « Il est trop jeune pour cela ». Peter et Julie ne peuvent assumer les responsabilités qu'on ne veut pas leur accorder encore ; le monde du travail et de la vie conjugale leur sont interdits. Ce « on », c'est la réalité grimaçante des familles, des conseillers moraux, des patrons. Dans ce monde, l'adolescent est encore plus mal à l'aise que dans la maladresse de l'amour ou des premières discussions entre copains, plus maladroit que dans sa maladresse même. L'adolescent est un être d'exception que le quotidien blesse.

Cette blessure est ressentie dans un conflit douloureux que Peter et Julie éprouvent de façon hyperbolique. Il se développe d'abord dans le cadre de l'école, puis de la famille de Peter, puis avec la police, la mère de Julie, puis dans la recherche d'un travail, dans le souci de gagner de l'argent. Mais le point d'éclatement extrême du conflit est celui où Peter et Julie s'opposent eux-mêmes l'un à l'autre. Julie attend un enfant, elle est devenue femme ; et, selon la pensée que Faulkner prête à Gavin Stevens dans « La ville » : « Les femmes ne s'intéressent pas au romanesque des rêves ; elles ne s'intéressent qu'à la réalité des faits ». Le romanesque des rêves serait de partir dans une voiture et avec de l'argent à soi. La réalité des faits est que Peter a volé et l'argent et la voiture. Voilà ce que n'admet pas Julie, seule au bord de l'autoroute tandis que Peter s'évade vers la prison, vers un autre rêve de liberté.

L'honnêteté du film, sa beauté, est précisément de se placer hors de l'adolescence. Peter est accusé et excusé. Il est jugé. L'adolescence n'est pas ici la partie civile, il semble que Don Owen la condamne à travers le monde adulte qui est déjà en elle. Peter est un être impur puisqu'il triche, mais c'est la société qui triche en lui. Produit de la petite bourgeoisie, il a la lâcheté ou cet espèce de courage du désespoir. « Départ sans adieu » est un film déterministe qui montre que la réalité sentimentale doit passer par une réalité économique. L'art de Don Owen n'est pas de reconstitution mais de déréalisation. La caméra déréalise progressivement l'intention de Peter sans prêter pour autant de valeur à la société qui est vue comme un fond de légitime non-sens. « Départ sans adieu » est l'histoire d'un échec : Peter s'enfonce dans la nuit glauque et c'est à cette fin que commence la poésie tragique du nouveau cinéma. Il emporte avec lui son rêve de liberté qui est aussi le nôtre. La volonté de s'abstraire de toute détermination où il est placé, de fuir devant tout contenu et toute contrainte est une liberté négative, ce qu'Hegel appelle « la liberté du vide ». C'était une liberté fanatique.

Dans ce film, le réquisitoire est contemporain de la plaidoirie : l'accusé est le couple adolescence-société. C'est ce double point de vue qui caractérise le style même de Don Owen. Requérant contre l'adolescence, il démontre, définit, apporte des faits. Avocat, il ment, c'est-à-dire il est poète, il chante. Le film est parent par le thème de « L'As de pique », du « Père Noël a les yeux bleus », voire de « Masculin Féminin » ou même d' « Adieu Philippine ». Mais par le style qui est ici pensée et forme, il se différencie globalement de ces œuvres cousines. Le cinéma n'est plus expression, mais peinture de la révolte. C'est une sorte d'impressionnisme qui dispose dans le temps les facettes d'un phénomène. Les éléments sont juxtaposés dans la discontinuité. A l'opposé de Forman qui étire ses idées-séquences jusqu'au malaise esthétique, Don Owen passe en spirale sur tout un monde, sur une réalité, essayant d'en dégager le sens. C'est une phénoménologie qui essaie de décrire l'essence de l'adolescence. Le cinéaste a dépassé la révolte dans le cinéma lui-même et Don Owen peut se retourner pour considérer ce qu'il a sans doute été. On aimerait le voir prolonger l'aventure de Peter : ce serait peut-être le conte de la liberté retrouvée. — Paul-Louis MARTIN.

Mystère à Londres

FOUR IN THE MORNING (QUATRE HEURES DU MATIN). Film anglais de Anthony Simmons. **Scénario :** Anthony Simmons. **Images:** Larry Pizer. **Musique:** John Barry. **Décors :** Bernard Sarron. **Montage :** Fergus McDonell. **Assistant :** John Wakefield. **Interprétation :** Ann Lynn (la jeune femme amoureuse), Judi Dench (la jeune femme mariée), Norman Rodway (le jeune homme marié), Brian Phelan (le jeune homme amoureux), Joe Melia (l'ami). **Directeurs de production :** Roy Baird, David Bracknell, David Tringham, Anthony Waye. **Production :** John Morris - Roy Simpson, 1965. **Distribution :** Ursulines - C.F.D.C. **Durée :** 1 h 35 mn.

Un corps est repêché dans la Tamise, une idylle va, peut-être, se nouer, un ménage va, peut-être, se casser. Intrigues ou faits parallèles. Tranche de réalisme anglais, dans le bon sens du terme réalisme et du terme anglais (surtout en ce qui concerne la description du ménage branlant, la femme surchargée, le mari qui s'« évade »). Mais ces bons sens sont cependant limités. Il est curieux que l'immense envie, et la capacité qu'on sent toujours chez les Anglais d'exprimer leurs tempéraments et climats propres, se trouve toujours en fait (et sauf rarissimes exceptions) jamais abouties, quoique parfois approchées. Qu'est-ce qui peut bien les brider ainsi ? Ça finit par poser un mystère. Attachant, comme tous les mystères, mais quand même...

Ce manque à rendre leur domaine (si bien rendu dans leur littérature) ne vient-il pas justement du handicap littéraire qu'eurent à surmonter tous les peuples de vieille civilisation ? Mais justement (intégrant la littérature, ou rompant avec elle), ils le surmontèrent, et on pourrait aussi bien dire que ce sont les peuples de jeunes civilisation qui en ont un, de handicap, à surmonter. Alors ?

Peut-être la référence à l'Amérique est-elle plus éclairante. Issus de cette civilisation, mais la reprenant à zéro, bénéficiant de cette heureuse situation d'un héritage reçu sur une table rase, ils se créèrent, dans le cinéma, leur art propre. Or, ils le créèrent avec cette part du génie anglais qui résidait dans une certaine culture, certains goûts (le fantastique, l'aventure...), et dans cette langue, aussi, qu'ils avaient en commun avec eux (et leurs œuvres allaient facilement conquérir le pays-mère, grâce à ce véhicule commun de la langue). En somme, les Américains réalisèrent, sous leur nez et à leur place, ce que les Anglais avaient à dire, ce qu'ils auraient pu dire, ce qu'ils auraient peut-être dit, s'ils s'étaient senti, dos au mur, contraints d'exprimer, eux seuls, ce que personne à leur place ne pouvait exprimer. Il s'établit, en un sens, entre les deux moitiés de l'ancien peuple, une sorte de division du travail, basée sur une captation de forces.

Je me suis peut-être éloigné de ce film, dont je devais parler, mais il faut bien de temps à autre se pencher sur le mystérieux silence des Grands-Bretons.
Michel DELAHAYE.

MASCULIN FEMININ. Film français de Jean-Luc Godard. **Scénario :** Jean-Luc Godard, librement adapté de deux nouvelles de Guy de Maupassant. **Images :** Willy Kurant. **Montage :** Agnès Guillemot. **Son :** René Levert. **Interprétation :** Jean-Pierre Léaud (Paul), Chantal Goya (Madeleine), Marlène Jobert (Elizabeth), Michel Debord (Robert), Catherine-Isabelle Duport (Catherine-Isabelle), Eva Britt Strandberg (Elle), Birger Malmsten (Lui), Elsa Leroy (Mlle 19 ans de « Mademoiselle Age Tendre »), Françoise Hardy (la compagne de l'officier américain en voiture), Brigitte Bardot et Antoine Bourseiller (un couple discutant dans un café), Chantal Darget (extrait du « Métro Fantôme »). **Directeur de production :** Philippe Dussart. **Production :** Anouchka Films - Argos Films (Paris) - Svensk Filmindustri - Sandrews (Stockholm), 1966. **Distribution :** Columbia. **Durée :** 1 h 50 mn (cf. critique p. 64).

le cahier des autres

Il serait long, fastidieux et somme toute bien inutile de recenser les échos suscités dans la presse par « la semaine des *Cahiers* », aussi nous contenterons-nous d'exprimer ici la grande joie que nous ont procurée les nombreux confrères qui ont dit leur sympathie pour cette entreprise et surtout pour les auteurs de ce « nouveau cinéma ». Remarquons toutefois l'enthousiasme de l'anonyme de *Candide* qui recommandait à ses lecteurs (18 avril) d'aller découvrir, *sic* : Skolimowsky, Bellochio, Yamado, Arthur Lamoth et Saraceni. Bravo, mais dommage qu'il soit allé de pair avec un mépris de Godard, Truffaut, Chabrol, Eisenstein, Walsh, que notre cinéphile anonyme croit « dépassés », car reconnaître la beauté de *Rysopis* perd toute valeur si c'est pour oublier du même coup *Pierrot le fou*, *Ivan le Terrible*, *Band of Angels*, *La Peau douce* et *Les Godelureaux*.

Prenant prétexte — comme il est de mise à *Critique* — des publications plus ou moins récentes de (en particulier « La Nuit viennoise » dont nous publions ici la fin) ou sur Fritz Lang, Raymond Bellour écrit dans le numéro de mars de cette excellente revue :

« *Lang incarne en un sens la possibilité même du cinéma, ce qu'on appelle, d'un terme plein d'ambiguïté, la mise en scène. Il désigne par le double jeu de son œuvre américaine et allemande, une fidélité particulière, plus ou moins explicite, de plus en plus sévère. Le paradoxe des films américains de Lang, adossés comme ils sont à leurs synonymes allemands, tient en ceci : ils montrent, et ici au sens propre, comment dans la vision des choses prend forme ce qu'on appelle en fin de compte, vaguement, une vision du monde, que dans les films de sa première époque, Lang affichait sans équivoque (...) Tout cinéaste, en un sens définit l'essence de son art, mais en est-il un seul dont ce soit comme chez Lang l'ultime métaphore, je ne le pense pas. (...)*

Le paradoxe de ces films théoriques à l'extrême — et cela vaut essentiellement pour le doublet hindou — est de s'offrir à la fois étonnamment masqués et francs de façon déroutante. Naïfs en apparence, et même puérils, ils renoncent à l'alibi rassurant de la tradition américaine en même temps qu'ils en transposent la facticité fondamentale dans une Allemagne où rien n'a survécu : ils désavouent la positivité des mythes qui sont à l'origine de l'œuvre de Lang et les situent à leur niveau dans une double aventure, du cinéma et de la conscience historique. On se trouve devant un homme sans malice, voué au seul génie de penser et de voir à partir des sujets qu'on lui offre. Et qu'il traite avec une honnêteté supérieure, déjouant dans son troisième Mabuse *les derniers jeux de la vision et de la vie, précipitant le mythe dans une réflexion qui l'oriente vers sa réalité ultime : le cinéma comme possible (...)*

Aussi n'est-il pas étonnant que ces films — les derniers peut-être d'une des seules œuvres qui couvrent près de cinquante ans de mise en scène — constituent, au regard du mythe, une pièce essentielle. Car aujourd'hui où en France Fritz Lang entre dans la légende, loin de l'Amérique qui n'a pas pu vraiment le reconnaître, et de son Allemagne natale qui n'a pas su le retrouver, les jeunes gens qui accourent à la Cinémathèque viennent plus ou moins consciemment admirer l'homme qui dans son œuvre a regardé le film comme l'ultime métaphore, et que Godard par une belle décision a précipité dans le double jeu du Mépris. *Lang observe les statues violemment colorées de la légende grecque, ses seuls atouts, comme l'étaient dans* Le tombeau hindou *les jardins, les palais et les acteurs qu'on lui avait confiés, pareils à d'immenses marionnettes autour de qui soudain la beauté venait naître. Méprisé par celui qui le paie et l'entraîne à se trahir sans cesse, méprisant pour tout ce qui n'est pas la vie et ce pouvoir de la dire que la vision recèle, Lang, seul, désenchanté mais soucieux toujours de réserver en lui, autour de lui, la vérité, Lang n'en finit pas de tourner* L'Odyssée, *de raconter la vie prise déjà dans les filets de sa propre fiction.*

Et Bellour de conclure :

Reste à comprendre pourquoi Lang s'acharne à la disjonction là où chacun cherche à unir les éléments. A laisser dans ses films, souvent, la trace d'un échec subtil, que l'impossibilité d'un système clos, fermé réellement sur soi, révèle. Les films de Lang, si denses, paraissent lézardés, comme si toujours l'auteur voulait laisser évidente et visible une précarité du réel, et montrer ce qu'a d'illusoire l'idée d'une harmonie par une autonomie entière de la représentation. Ainsi, chez Lang, en un sens, le film toujours semble en train de se faire. On ressent l'effort, la tentation du possible, l'écart entre le désir et son objet, quelque chose comme l'exercice typique de l'écriture assurée de sa force, mais toujours un peu défaite aussi, lassée. D'où la fascination et l'impression d'éloignement que toujours laissent ses films, si beaux. Et le sentiment que chez lui, la mise en scène, et elle seule, atteint au mythe. »

Two for the sci-fi est le titre d'un article de *Sight and sound* (printemps) où David Robinson parle du tournage de deux films de science-fiction : *Fahrenheit* 451 et 2001 : *A Space Odyssey*.

« *Le film de Kubrick, écrit-il, est un film d'anticipation élaboré de manière tout à fait scientifique à partir des connaissances actuelles en matière d'astronomie et d'astronautique. Kubrick a écrit le scénario en collaboration avec Arthur C. Clarke, président, à ses heures, de la « British Interplanetary Society », et l'un des meilleurs et plus prolifiques écrivains de science-fiction. (Il y a plus de vingt ans, Clarke décrivit les voyages en satellites.) Kubrick et Clarke commencèrent à travailler sur ce sujet il y a deux ans environ. Leur méthode consista, semble-t-il, à écrire d'abord l'histoire sous forme de roman. « Nous avons passé la plus grande partie de l'année sur le roman » a dit Kubrick. « Nous revenions sans arrêt sur les chapitres que nous écrivions car cela me semblait être un meilleur point de départ. Si vous écrivez un scénario à partir d'une histoire originale, vous avez tendance à perdre vos idées en chemin, vous ne parvenez pas à trouver facilement une construction dramatique. Tandis qu'en partant d'un roman, on a l'occasion de penser vraiment à chaque détail, de sorte qu'il devient possible de souligner ce qui apparaît alors comme des points cruciaux de l'histoire. » Personne — sauf peut-être Kubrick et Clarke — ne sait exactement ce qu'est l'histoire de 2001 ; s'ils le savent, en tout cas, ils n'en laissent rien deviner. (...)* »

Suit une intéressante description du plateau et de sa machinerie, puis la description suivante de Kubrick, face à elle :

« *Kubrick sur le plateau a un peu l'air d'un David livrant bataille à quelques Goliaths, ou, peut-être, du Don Quichotte luttant contre les moulins à vent. Parfois, les machines semblent prendre le dessus. (...) Kubrick qui porte une barbe ressemble à Orson Welles qui interpréterait un homme de petite taille ou encore à un jeune frère de Buñuel. Sur le plateau il est calme, sévère, donnant l'impression de vouloir être patient plutôt que de l'être réellement (ce qui est pourtant sa réputation) et pour la plupart des choses très réservé. (...) L'attention qu'il porte au moindre détail est légendaire et va du contrôle de chaque détail technique jusqu'à l'observation minutieuse du jeu des acteurs.* »

Dans *Unifrance film* (15 avril), à propos du dernier Chabrol : *La Ligne de démarcation*, une déclaration du Colonel Rémy, auteur de l'œuvre adaptée :

« *Je tenais à Chabrol, car je savais qu'il éviterait les poncifs que l'on trouve dans les adaptations filmées de ce genre d'histoires.*

Chabrol est beaucoup plus près qu'on ne le croit de la vérité. Il sait la respecter et l'interpréter.

Après avoir vu la projection de quelques scènes, je suis surpris que ce garçon, qui avait douze ans au moment où existait la ligne de démarcation, ait pu aussi bien retrouver le climat exact de l'époque, des lieux, des situations. Il a apporté tant de choses à mon scénario que j'aurais aimé qu'il ajoute sa signature à la mienne. Il n'a pas voulu. » — Jacques BONTEMPS.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 27 Avril au 24 Mai 1966

9 films français

La Bourse et la vie, film en scope et couleurs de Jean-Pierre Mocky, avec Fernandel, Heinz Rühmann, Michel Galabru, Jacques Legras, Darry Cowl. — Marcel Aymé a tenté de refaire « La Traversée de Paris », une forte somme d'argent remplaçant les quartiers de cochon dans les valises. Mais Rühmann n'est pas Gabin, quoi qu'on dise, et Fernandel ne vaut pas le Bourvil d'Autant-Lara. Sur cet itinéraire absurde, Mocky punaise une série de gags insolites, peu drôles, mais qui, dans un autre contexte, auraient pris la valeur d'un méchant dessin de Topor. Avec Fernandel, c'est le mariage de la carpe et du lapin. — M. M.

Cartes sur table, film de Jesus Franco, avec Eddie Constantine, Françoise Brion, Sophie Hardy, Fernando Rey. — Intrusion du sous-groupe sanguin dans le grotesque policier. Une organisation de donneurs universels emploie un tueur-robot aux caractéristiques hématologiques rarissimes. Rhésus Franco succède à Jess Frank, mais l'interversion des facteurs ne change en rien, hélas, la valeur du produit. — J. N.

Le Chevalier à la rose rouge, film en couleurs de Steno, avec Jacques Perrin, Michèle Girardon, Raffaela Carra, Carlos Estrada, Jacques Castelot. — Aux alentours de notre révolution, Jacques Perrin, sortant d'un roman d'Alexandre Dumas père, joue les preux chevaliers révolutionnaires en cultivant ses roses, donnant asile au brigand généreux, et tournant casaque au moment opportun. Au passage, il courtise (et un peu plus) la femme du lieutenant-général de la police, Michèle Girardon. Quant à la rose rouge, c'est une autre histoire. — J.-P. B.

Le Coup de grâce, film de Jean Cayrol et Claude Durand, avec Danielle Darrieux, Michel Piccoli, Emmanuele Riva. — « On choisira les mots les plus succulents, les images précieuses et faciles. Le tout, ce n'est pas d'exprimer la vérité d'une action ou d'un sentiment, c'est plutôt de dessiner autour de telle action ou de tel sentiment une aura, de leur donner un lustre inimaginable, une résonance comme un cristal dont on prolongerait le tintement pour le plaisir. Le personnage ainsi décrit apparaîtra comme un affreux dilettante, un amateur ennuyé, un esthète qui, dans une situation donnée, détournera la tête pour écouter brusquement le chant d'un oiseau ou le vent dans un arbre. Il croit pouvoir reculer ainsi le moment de choisir, de s'engager. Il musarde en attendant, alors que le danger peut être imminent. Il prend la position d'un esclave aux pieds de son maître et qui chanterait d'une voix faible ses airs favoris pour l'apaiser, le rasséréner. Il deviendra une victime de charme, si j'ose m'exprimer ainsi... » (Extrait de « Pour un romanesque lazaréen » de Jean Cayrol, 1950.) — J. N.

Le Dix-septième ciel, film de Serge Korber, avec Marie Dubois, Jean-Louis Trintignant, Marcel Dalio, Jean Lefebvre. — Encore ce piège où toujours veut tomber le cinéma français, qui rêve de réaliser ce rêve de cinéphile : faire se conjoindre, et valser ensemble, le rêve et la réalité, et que ça soit grave, mais gentil aussi, et... Bon : déjà de mieux intentionnés et de plus capables s'y sont cassés les reins, à vouloir faire dans le français dansant, rêvant, ou sautillant, ce n'est pas Korber qui allait réussir, qui confond charmer avec faire du charme et faire du charme avec faire des mimes. Mais on a vu pire que ce touchant cinéma pour dadais esseulés. — M. D.

La Guerre est finie, film d'Alain Resnais. — Voir critique dans ce numéro, page 74.

On a volé la Joconde, film en scope et couleurs, de Michel Deville, avec Marina Vlady, George Chakiris, Paul Frankeur, Jean Lefebvre, Henri Virlojeux. — Tentative de fantaisie désuète et maniériste, agrémentée d'interminables courses-poursuites et de gentilles images ironico-féériques, hélas fort laides. Par ailleurs, Deville est visiblement gêné par les nécessités de la coproduction (acteurs étrangers, doublage), et il fait ce qu'il peut pour sauver l'insauvable. Ne lui jetons pas la pierre : le cinéma est, aussi, un métier. — J.-A. F

Roger la Honte, film en scope et couleurs de Riccardo Freda, avec Georges Géret, Irène Papas, Jean Topart, Anne Vernon, Marie-France Boyer. — Les Américains nous l'ont prouvé depuis longtemps: le mélodrame est un genre éminemment cinématographique. Méprisé en France par la critique, le mélo retrouve peu à peu droit de cité et Riccardo Freda n'est pas son moindre défenseur. Il y avait de fort belles choses dans ses « Deux Orphelines », malheureusement gâchées par la présence hilarante (entre autres) de Mike Marshall ; mais on pouvait louer déjà une sincérité qui ne manquait pas de courage. Même absence ici de « tongue in cheek ». Freda joue franc jeu (bien qu'il n'égale pas Judex). Le propos est : raconter une histoire avec le maximum d'efficacité, et Freda s'y emploie sans tricherie et, parfois, avec grâce. Mais, diable, quand daignera-t-il consacrer quelques minutes à la direction d'acteurs ? — M. C.

Les Sultans, film en couleurs de Jean Delannoy, avec Gina Lollobrigida, Louis Jourdan, Corinne Marchand, Philippe Noiret, Muriel Baptiste. — Vision abjecte, surannée, prodigieusement hypocrite, des rapports entre les hommes et les femmes. La cocotte au foyer, attendant passive le bon plaisir du séducteur gominé, cela n'existe plus guère que dans les scénarios de Christine de Rivoyre et Jean-Loup Dabadie. Quant aux pucelles de vingt ans faisant danser leur père chez Régine, c'est encore plus rare. A noter, dans ce fastidieux feuilleton de bonne femme, un flash-back « dans le vent », où Delannoy parodie « La Jetée » et autres courts métrages inspirés des photos-romans. Proposons-le au prochain prix du Giff-Wiff. — M. M.

13 films américains

Agent for H.A.R.M. (Le Mur des espions), film en couleurs de Gerd Oswald, avec Mark Richman, Barbara Bouchet, Wendell Corey, Carl Esmond, Rafael Campos. — T.H.R.U.S.H., C.I.A., S.D.E.C.E., F.B.I., Z.O.W.I.E., U.N.C.L.E., G.A.L.A.X.Y., S.P.E. C.T.R.E., M.I.5, et maintenant H.A.R.M., l'établissement d'un index des différents Services Spéciaux et organisations terroristes s'impose. C'est bien la seule chose que l'on puisse dire à propos de cette triste bande, manifestement de T.V., qui marque, semble-t-il, le retour d'Oswald aux U.S.A. après ses expériences allemandes. Pour les amateurs de devinettes : cette sinistre histoire de recherches bactériologiques a rapporté beaucoup d'argent à Preminger, mais pourquoi ? — P. B.

A Man Could Get Killed (« D » pour Danger), film en panavision et couleurs de Ronald Neame et Cliff Owen, avec James Garner, Melina Mercouri, Sandra Dee, Anthony Franciosa, Robert Coote. — Malgré la présence de deux metteurs en scène anglais et grâce à celle de plusieurs acteurs américains, le

film est heureusement fort peu britannique et, mis à part les trop rares déshabillages de Melina, visible. — P. B.

A Rage to Live (A corps perdu), film en panavision de Walter Grauman, avec Suzanne Pleshette, Ben Gazzara, Bradford Dillman, Peter Graves, Ruth White. — Le sujet étant de John O'Hara, le film ne pouvait que vouloir être un document sans fard sur l'American Way of Life. Mais à ceux qui cherchent une œuvre de valeur sur la vie quotidienne aux Etats-Unis, conseillons de se reporter quelques lignes plus loin, à « Bus Riley ». — P. B.

Battle of the Bulge (La Bataille des Ardennes), film en panavision et couleurs de Ken Annakin, avec Henry Fonda, Robert Shaw, Robert Ryan, Dana Andrews, George Montgomery. — Un jouet qui fonctionne bien. — A. J.

Boeing Boeing (Boeing Boeing), film en couleurs de John Rich, avec Tony Curtis, Jerry Lewis, Dany Saval, Christiane Schmidtmer, Suzanna Leigh. — Retient exclusivement par ses qualités négatives et restrictives, en démontrant l'impossibilité totale où est aujourd'hui le grand Lewis de s'insérer, même par fraude, dans un univers autre que le sien propre : il est réconfortant de vérifier que le bas domaine des pantalonnades et vaudevilles à la française lui est totalement fermé. Tant mieux. J.-A. F.

Bus Riley's Back in Town (Fièvre sur la ville), film en couleurs de Harvey Hart, avec Michael Parks, Ann Margret, Jocelyn Brando, Janet Margolin, Kim Darby. — Sous ce titre français raccoleur se cache un bien étrange film, première œuvre d'un réalisateur de T.V. Au-delà du sujet (un ex-soldat rentrant chez lui après un passage dans la Marine), il s'agit d'une méditation mélancolique et assez cynique sur l'Amérique de l'ère atomique. Finis les attraits de l' « americanization ». Beaucoup plus que dans les misérabilistes produits de la NV newyorkaise, c'est le vrai visage de l'Amérique qui s'y dévoile peu à peu, grâce sans doute à William Inge (scénariste non crédité du film et qui collabora déjà à plusieurs films sur l'Amérique moderne dont « Splendor in the Grass », « Bus Stop », « Picnic », etc.). L'hyper-sensibilité de la mise en scène (en ce qui concerne surtout le rôle de la sœur de Bus) et une très juste direction d'acteurs (le personnage d'Ann Margret, outré au début et devenant de plus en plus vrai) concourent à faire de ce « retour au foyer » un témoignage sur la nouvelle « lost generation » qui évoque à la fois « Some Came Running » et « Splendor in the Grass ». — P. B.

Do not Disturb (Ne pas déranger s.v.p.), film en scope et couleurs de Ralph Levy, avec Doris Day, Rod Taylor, Hermione Baddeley, Sergio Fantoni, Reginald Gardiner. Doris Day aidant, on est en droit de se demander si le cynisme et l'originalité de « Bedtime Story » ne sont pas le fait de Brando plutôt que de ce bien triste Levy-là — A. J.

The Great Sioux Massacre (Le Massacre des Sioux), film en scope et couleurs de Sidney Salkow, avec Joseph Cotten, Darren McGavin, Nancy Kovack, Phil Carey, Michael Pate. — Après les visions malheureusement de plus en plus nombreuses de westerns germano-latins, celle d'un bon vieux western américain est chose réjouissante. Le racisme des blancs, l'atrocité des réserves indiennes (qualifiées dans le film de « honte de l'Ouest »), l'intrusion de la politique dans les affaires indiennes et quelques « fusillés pour l'honneur » finissent par donner de Custer une vision assez neuve et très instructive. Salkow étant un économe, les amateurs reconnaîtront de nombreux stock-shots de « Sitting Bull » ('54-Salkow), notamment au cours de la bataille célèbre de Little Big Horn (on y reconnait J. Carrol Naish), ces nouveaux emplois étant autorisés par Iron Eyes Cody qui, dans les deux films, joue le rôle de Crazy Horse. — P. B.

Harper, ou The Moving Target (Détective privé), film en scope et couleurs de Jack Smight, avec Paul Newman, Lauren Bacall, Janet Leigh, Robert Wagner, Pamela Tiffin. — Surprise sur toute la ligne au lieu de tenter un bien improbable renouvellement du genre policier par le recours désespérément à la mode et hysterique aux éléments les plus allogènes (gadgets à couper en quatre les cheveux, espions de fantaisie, politique de chansonniers), Jack Smight — on souhaite tout au moins que le mérite lui en revienne — cherche l'originalité dans l'homogénéité au genre. Loin de pratiquer l'enflure des détails qui embrouille de notations superflues l'écheveau de l'intrigue, il s'en tient au seul mystère et au seul prestige des faits bruts, suffisamment incompréhensibles et absurdes par eux-mêmes, suivant en cela la grande et peu fréquentée leçon de « The Big Sleep ». L'enquête se déroule dès lors par à-coups, retours et sauts ; elle n'est plus la plate litanie récitée dédaigneusement par un héros imperméable à l'étonnement, elle n'est plus le voyage en bateau organisé pour gogos à soupape de sécurité bloquée, elle redevient le sinueux parcours tous terrains d'un héros à mi-chemin du martyre et du pantin et qui ne cesse pas de se cogner aux choses. Ces heurts, ce sont les arêtes vives; les coins de la crédibilité dans l'espace de rêve qu'est le suspense. Ce par quoi on accroche au conte et ce qui confère aux personnages la chair blessée propre à nourrir la confiance vampirique du spectateur. Autre atout formidable tiré du jeu de « The Big Sleep » : l'humour, ou l'ironie, ce par quoi, savamment, on feint de prendre un recul salvateur sur la primarité des actes, et qui, loin d'avoir un effet lourdement démystifiant (comme la blague à la Bond, tautologique et annihilante), aboutit insidieusement à renforcer cette primarité et à lui faire endosser aux yeux du spectateur les diverses conventions indispensables (fausses pistes, comparses farfelus, trahison de l'ami, méfiez-vous des femmes, etc.) qui dès lors perdent leur dimension artificielle pour redevenir ce qu'elles étaient au départ · les armes aveugles du Destin. Cet humour, qui confère une dimension ludique (et non parodique) aux démêlés sordides et brutaux qui ponctuent nécessairement l'avènement toujours immoral de la vérité, est à la fois — nouveau degré de subtilité — le fait et le sort du héros, l'art et la maladresse de l'acteur : Newman, plus diaboliquement cabot que jamais, est à la fois — comme encore le Bogart de « Big Sleep » — le vainqueur et le dindon de la farce. Mené plus que meneur, avançant à tâtons, aveugle qui triomphe précisément parce qu'il est le dernier à voir clair, imbécile obstiné dont la seule force est de résistance, il met le film au même pas hésitant que lui, et contribue à faire de ce défilé d'avanies une œuvre à la morale délibérément boiteuse (puisque c'est l'abruti par qui la scandaleuse vérité arrive) — ce qui est, après tout, la seule justification à quoi peuvent prétendre et la seule justice que peuvent rendre les (films) policiers honnêtes. — J.-L. C.

The Man I Love (The Man I Love), film de Raoul Walsh. (1946). — Voir, dans notre numéro 154, entretien avec Raoul Walsh et critique dans notre prochain numéro.

Mickey One (Mickey One), film de Arthur Penn. — Voir dans notre numéro 171 entretien Penn et compte rendu de Venise (Fieschi-Téchiné) et critique dans notre prochain numéro.

Rapture (La Fleur de l'Age), film en scope de John Guillermin, avec Melvyn Douglas, Patricia Gozzi, Dean Stockwell, Gunnel Lindblom, Leslie Sands. — La petite fille des « Dimanches de Ville d'Avray », un peu grandie, vit maintenant une autre aventure, très « cinéma ». On a là, dans un décor de « Veillées des chaumières », un certain nombre d'éléments à l'ancienneté et à la solidité garanties : une famille bizarre, dont on flaire le passé dans des émois de greniers, émois sur lesquels se greffent ceux des adolescences en vase clos, soudain remuées par l'irruption de l'aventure extérieure. C'est ici, dans cette aventure, qu'on a mis le moderne. On a fait sexy, freudien, on a tout mis.

Quelle salade. Mais cette pauvre môme Gozzi demeure si naturelle, dans son trouble, que quelque chose du film reste, pendant un petit bout de temps, sauvé. Jusqu'au moment où on parvient à tant la troubler, dans sa justesse, qu'on ne peut plus — pitié ou fureur — que fuir. Si les auteurs de cette chose avaient été un peu moins bêtes, peut-être aurait-on pu trouver cependant quelque charme monstrueux à cette exploitation hènaurme et forcenée des gestes et mythes de l'adolescence. — M.D.

The Reward (La Récompense), film en scope et couleurs de Serge Bourguignon, avec Max von Sydow, Yvette Mimieux, Gilbert Roland, Efrem Zimbalist Jr., Henry Silva. — Voir, dans notre numéro 166-7, « Les Invités d'Hollywood » (Madsen) — Ou la preuve que ce n'est pas en utilisant trois des plus beaux thèmes westerniens (l'appât, le désert, la chevauchée), des vétérans du genre (Roland et Silva) et l'admirable cadre de Death Valley, qu'on réussit à coup sûr un western. Toute la gratuité des « Dimanches de Ville d'Avray », qui séduisirent tant Zanuck sous le titre de « Sunday and Cybele », tourne ici à l'auto-parodie : les acteurs évoquent autour du feu de camp les grands problèmes humains comme s'ils étaient dans un cénacle de philosophes et la débauche de contre-jours et de couchers de soleil fait penser au pire cinéma expérimental. A tous ces effets de « mise en scène » s'ajoute une interprétation ahurissante, et le film, malgré quatre ou cinq beaux plans d'Yvette Mimieux et quelques remarquables travellings aériens (Mac Donald oblige), se mue rapidement en une ignoble falsification d'un des genres les plus purs du cinéma américain. Rappelons pour les curieux que ce désastre amena Zanuck à modifier son opinion relative aux cinéastes non-américains et par là même à faire remplacer Kurosawa qui devait tourner « The Day Custer Fell », par un metteur en scène hollywoodien. — P. B.

7 films italiens

Horror (Le Manoir de la Terreur, de Herbert Martin (Alberto de Martino), avec Gérard Tichy, Joan Hills, Léo Anchoriz. — On pouvait croire que « La Crypte du Vampire » marquait un point final à la dégénérescence d'une certaine série faussement anglo-saxonne. Faux, ce « Manoir de la Terreur » est le prototype parfait de ce qu'il ne faut pas faire. Au moment où le fantastique cinématographique ne provoque plus systématiquement le mépris des cinéphiles dits avisés, une nullité de ce calibre risque de compromettre un embryon de respect durement gagné. Et puis, toute considération historique mise à part, c'est diablement ennuyeux et difficilement supportable dès la troisième minute de projection. Il y a au générique le nom d'Edgar Poe, autre label publicitaire abusivement sollicité. M. C.

Gli amanti d'oltra tomba (Les Amants d'outre-tombe), film de Alan Grunewald (Mario Caiano) avec Barbara Steele, Paul Miller, Laurence Clift. — C'est très compliqué, on s'y tue beaucoup et tous ces gens sont très contents d'avoir un nouveau gadget pour se distraire : l'électricité. On s'en sert beaucoup pour supprimer rival ou témoin ainsi que pour de curieuses expériences provoquant d'érotiques soubresauts. On fouette aussi et on défigure à l'acide. Barbara Steele est brune et blonde, il y a des séquences oniriques surexposées comme il se doit, des déshabillages et des transports amoureux écourtés par la censure française. Bref, c'est très agréable, malgré quelques longueurs et la première bobine est un petit morceau d'anthologie. Ajoutons que ces « Amants d'outre-tombe » eurent un moment, en italien, un beau titre : « Orgasmo ». M. C.

La Mandragola (La Mandragore), film de Alberto Lattuada, avec Rosanna Schiaffino, Jean-Claude Brialy, Philippe Leroy, Toto. — Voir, dans notre numéro 172 « Lettre de Rome » (Ponzi), p. 17 — Du travail tiré au cordeau, une photographie impeccable, des costumes parfaits, etc. La calligraphie lattuadienne commence un peu à dater. Et choisir comme scénariste l'exécrable Machiavel, c'était courir au suicide. Pour une fois, les Français n'ont pas le privilège d'étirer sur 90 minutes l'idée d'un court métrage : comment un libertin pourrait-il devenir l'amant d'une femme avec la bénédiction du mari ? En se disant docteur, et en faisant passer le docteur pour une médecine. Après cela, aucune surprise, aucun rebondissement. La mandragore n'est pas un aphrodisiaque. Plutôt un somnifère. — M. M.

Una moglie americana (Mes femmes américaines), film en scope et couleurs de Gian Luigi Polidoro, avec Rhonda Fleming, Ugo Tognazzi, Juliet Prowse, Marina Vlady, Graziella Granata. — Poursuit la veine touristique de l'auteur. Après la Suède (« L'Amour à la suédoise ») avec Sordi, voici les U.S. avec Tognazzi, en attendant sans doute l'U.R.S.S. avec Toto. Défilé de cartes postales entrecoupé de plaisanteries salaces et de mimiques simiesques. Il s'agit vraisemblablement d'une commande pour quelque compagnie d'aviation, d'où l'importance accordée aux déplacements aériens. Ne concerne par conséquent en rien l'art qui nous occupe ici. — J.-A. F.

Per una manciata d'oro (Pour une poignée d'or), film en scope et couleurs de C. Foster, avec Antony Freeman, Brad Euston. — C'est une insignifiante copie de Tarzan où jamais l'homme-singe ne fut si près de l'animal. Mais pour les amateurs de l'œuvre de Burroughs, signalons que les Editions Azur, après leurs luxueux albums des « Pieds Nickelés » et de « Bicot », vont, avec le même soin, ressortir Tarzan illustré par l'autre Foster. — J.-P. B.

Il Tesoro della foresta pietrificata (Le Trésor de la Forêt Noire), film en scope et couleurs de Emmimo Salvi, avec Gordon Mitchell, Eleonora Bianchi, Pamela Mayo. — Ce sont les exploits et les grandes chevauchées pendant la lutte légendaire de « La Walkyrie » (la belle Brunehild), et de son frère Wotan contre les affreux Vikings. Dans le genre, préférons les aventures de « Prince Valliant » de Harold Foster, que les Editions du Rempart ont eu l'heureuse initiative de rééditer en mensuel, au prix de 1 franc. Ave Salvi. — J.-P. B.

Una vergine per il Principe (Une vierge pour le Prince), film en scope et couleurs de Pasquale Festa Campanile, avec Vittorio Gassman, Virna Lisi, Philippe Leroy. — Pour parler des grands seigneurs de la Renaissance, Campanile a d'abord le ton juste, une sorte de désinvolture hautaine qui est rare chez les cinéastes. Mais trop de bouffonnerie l'accompagne. Sous le bel habit, on voit poindre l'âme du laquais. Quant au sujet, il continue la voie porcine, faussement boccacienne, d'une certaine tendance du cinéma italien. Un Don Juan qui doit prouver devant témoins sa virilité y parvient in extremis, après trois heures d'efforts. D'autres eussent été exaltés par la situation. — M. M.

4 films anglais

Four in the Morning (Quatre Heures du matin), film de Anthony Simmons. — Voir, dans notre numéro 170, entretien Simmons, compte rendu de Locarno (Bontemps) et critique dans ce numéro page 77.

Secret Service (Secret Service), film de Linsay Shonteff, avec Tom Adams, Peter Bull, K. Stepanak. — Plus qu'un film d'espionnage, c'est un film espion. Il est sorti à la sauvette, nous ne savons où, et ignoré de presque tous les programmes. Encore n'assurons-nous pas le réalisateur, qui n'est peut-être que producteur. Peut-être bien même ne s'agit-il que d'un film italien tourné avec des pseudonymes, comme cela se pratique souvent. En tout cas, c'est un 003 de plus qui se bagarre avec les Russes pour la théorique et mythique invention d'un savant escroc suédois. Si vous voulez en savoir plus, appelez Sherlock Holmes, et faites rechercher ce film. — J.-P. B.

The Skull (Les Maléfices du crâne ex-Les Forfaits du Marquis de Sade), film en scope et couleurs de Freddie Francis, avec Christopher Lee, Peter Cushing, Jill Bennett, Marco Wymark. — Freddie Francis et ses complices n'ont aucun rapport avec

MM. Heine, Lély, Bataille, Klossowski, Hesnard ou Pastoureau qui, comme on le sait, donnèrent de Sade et de son œuvre une analyse quasi définitive. Cela posé et compte tenu des exigences publicitaires (Sade est un excellent label), les démêlés du docte Maitland et de l'illustre crâne ayant appartenu au divin marquis ne sont pas des plus déplaisants. Ledit crâne lévite et irradie de redoutables halos livides, comme il se doit ; Peter Cushing est toujours aussi fiévreux et le spectateur peu soucieux de vérité historique y trouvera son compte. Comme le rappelait Léaud-Godard, Sade est aussi l'auteur de « La Philosophie dans le Boudoir » où il écrivait : « Français, encore un effort si vous voulez être républicains ! ». Là s'arrête à ce jour la représentation cinématographique du trop célèbre et méconnu marquis. Avec le retour en force du sérial « Batman » on peut espérer voir adapté ce chef-d'œuvre feuilletonesque qu'est « Juliette », avec Barbara Steele dans le rôle principal et la participation d'Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Patricia Gozzi et Audrey Campbell. — M. C.

Ten Little Indians (Dix Petits Indiens), film de George Pollock, avec Hugh O'Brian, Shirley Eaton, Wilfred Hyde-White, Fabian, Daliah Lavi. — Est-il utile en 1966 de « remaker » un vieux René Clair de 45 ? La faiblesse et l'indigence toute britanniques du résultat permettent d'en douter. Quelques minutes avant la fin du film, un court entracte permet au spectateur de rechercher le coupable. Comme les éléments du problème ont été faussés en cours de route, il en est évidemment incapable et ce « gimmick », nettement moins amusant que ceux de Castle, est à l'image du film : inutile. — P. B.

---

1 film allemand

Die Schwarzen Adler von Santa Fe (Les Aigles Noirs de Santa Fe), film en scope et couleurs de Ernst Hofbauer, avec Brad Harris, Joachim Hansen, Pinkas Braun, Werner Peters, Horst Frank. — Nouveau western allemand, encore plus médiocre que ses prédécesseurs car l'aspect mythique des « Winnetou » de Karl May ne joue même pas ici. Pour qui a fréquenté quelque peu le western américain, l'intrigue est le mixage d'une vingtaine de productions hollywoodiennes. La présence de deux des meilleurs acteurs de second plan allemands (Horst Frank et Werner Peters) ne parvient même pas à donner un cachet de vérité à une interprétation sacrifiée au profit de l'ex-peplumien Brad Harris. Bonne seconde équipe du spécialiste Cardone. P.B.

---

1 film chinois

Lin Tse Hsu (Guerre au trafic d'opium), film en couleurs de Cheng Chun Li, avec Chao Tan, Wen Shi Ying, Chin Yi. — C'est un film historique (et non policier) que la Chine Populaire nous a adressé comme premier ambassadeur de son cinéma. Cela ne donne pas envie d'en voir plus. A noter cependant les députés anglais parlant chinois dans le Parlement de Londres et le documentaire, sur les équilibristes et jongleurs de là-bas, de plus d'une heure, fascinant par l'ennui. Le pays du plus grand stratège contemporain, Mao, se doit de donner naissance à d'autres réalisateurs. — J.-P. B.

---

1 film espagnol

Joaquin Murieta (Murieta), film en couleurs de George Sherman, avec Jeffrey Hunter, Arthur Kennedy, Diana Lorys, Sara Lezana, Pedro Osinaga. — A ce jour, le premier western italo-ibérique mais à équipe à dominante américaine qui présente un intérêt autre que celui de la systématisation constante (comme chez Leone-Robertson). La présence de vétérans hollywoodiens n'y est certes pas étrangère et le script, qui mélange habilement « Sept hommes à abattre » et « Viva Zapata », tranche trop sur la banalité des autres productions westerniennes européennes, combinant l'honneur et la vengeance, pour ne pas inciter à une indulgente curiosité. — P. B.

---

1 film japonais

Kumonosu Djo (Le Château de l'Araignée, ex-**Le Trône de sang)**, film de Akira Kurosawa, avec Toshiro Mifune, Isozu Yamada. (1957). — Voir, dans notre numéro 73 « Petit journal » (Yefime) p. 30, dans notre numéro 75 « Venise 57 » (Bazin) et critique dans notre prochain numéro.

---

1 film russe

Voï i Mir (Guerre et Paix), film en kinopanorama et couleurs, de Serguei Bondartchouk, avec L. Savelyeva, I. Skobtseva, S. Bondartchouk, V. Tikhonov. (Première partie : Le Prince André - Austerlitz.) — Il faut voir ça. Constater. On ne s'en doutait pas, qu'une photo puisse aujourd'hui être aussi laide, un film si ennuyeux, des acteurs aussi toc : tous mimiquant, roulant des yeux, déclamant, comme on devait faire, autrefois, au Châtelet. La caméra, elle, tremblotte, ou se vautre, ou se juche, et parfois s'embue de larmes, tout ça pour « faire cinéma ». Mais les batailles ? Voilà ce que ça donne. Premier temps : toute le monde vu d'en haut (beaucoup de monde, mais ou bien ça piétine sur place ou ça défile comme à la parade). Deuxième temps : tout le monde vu d'en bas (des pieds, encore des pieds). Troisième temps : la caméra se risque à hauteur d'homme. Aussitôt, c'est le noir, ou le gris : un fumigène a explosé. Quand le noir s'en va, on voit (en plongée, du coup) des gens couchés, censés morts. Et on recommence. — M.D.

---

1 film tchécoslovaque

Obchod na Korze (La Boutique dans la Grand-rue, ex **Le Miroir aux alouettes)**, film de Jan Kadar et Elmar Klos. Voir, dans notre numéro 168, compte rendu Cannes (Moullet) et critique dans notre prochain numéro.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Patrick Brion, Michel Caen, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Albert Juross, Michel Mardore et Jean Narboni.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros : No 6, **2 F** - Nos 7 à 89, **2,50 F** - Nos 91 à 147, **3 F** - Nos 148 à 172, **4 F** - Numéros spéciaux : 42, **3,50 F** - 100, 118, 126, 131, **4 F** - 138, **5 F** - 161/162, **8 F** - 166/167, **6 F** - 173, **7 F** - **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : 1 à 5, 8 à 11, 17 à 39, 41, 43 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87 à 93, 95, 97, 99, 103, 104, 123, 150/151. **Tables des matières : Nos** 1 à 50, **épuisée ; N**os 51 à 100, **3 F** ; Nos 101 à 159, **à paraître.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 8, rue Marbeuf, Paris-8e, téléphone 359-52-80** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.